



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium

Edited by: Weddigen, Tristan

Abstract: Today, the relevance of the textile medium as a technique, material, and metaphor in contemporary art, architecture, and criticism is growing. Nonetheless, the rise of textiles as a prominent medium of art since the 1990s has not been subjected to comprehensive historical and theoretical reflection thus far. The present volume attempts to map out some of the many meanings and functions of textiles in contemporary art so as to articulate a “metatextile” theory or a “textile discourse”. The authors discuss such central aspects of the contemporary textile medium as narrative, identity, myth, clothing, technology, deviance, faith, gender, architecture, reproduction, ornament, anthropology, post-colonialism, phenomenology, and historiography. The present collection of essays in English, German and French aims to contribute to a new discussion on the textile medium, its identity and history.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-69406>

Edited Scientific Work

Published Version

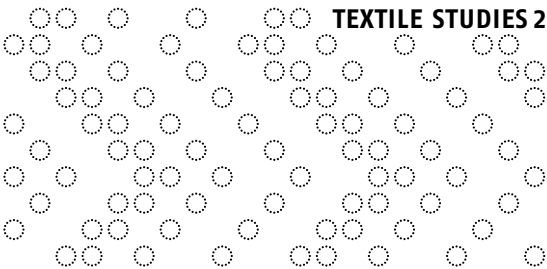
Originally published at:

Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium. Edited by: Weddigen, Tristan (2010).

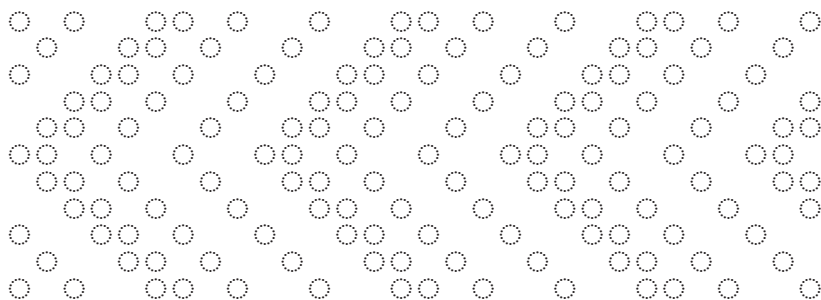
Berlin: Edition Imorde.

**METATEXTILE: IDENTITY AND HISTORY
OF A CONTEMPORARY ART MEDIUM**
EDITED BY TRISTAN WEDDIGEN

TEXTILE STUDIES 2

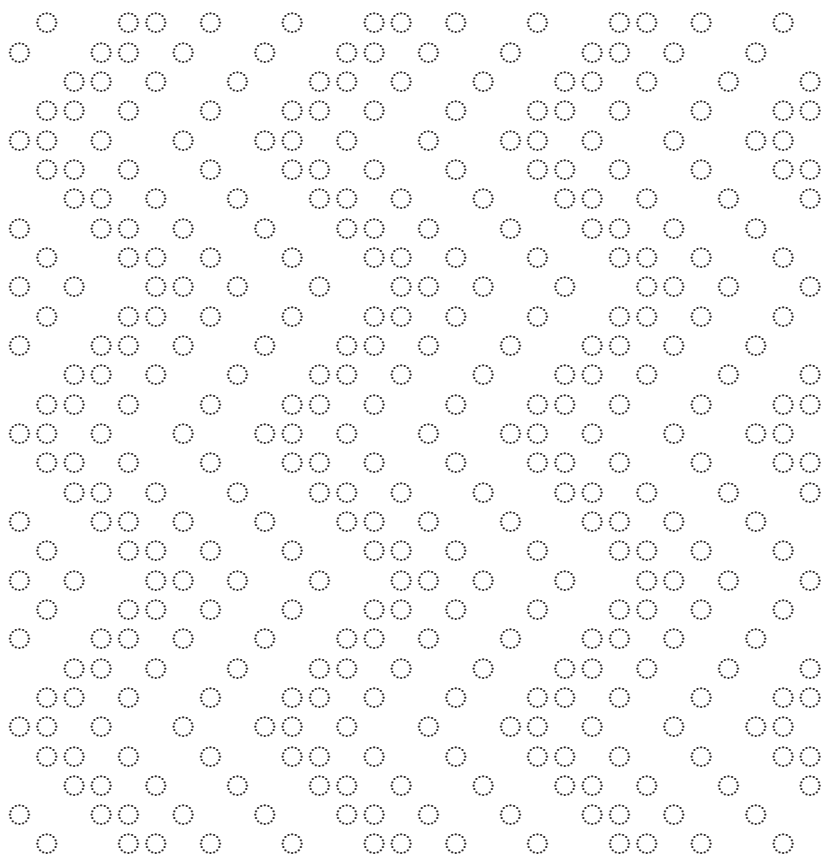


METATEXTILE



**METATEXTILE: IDENTITY AND HISTORY
OF A CONTEMPORARY ART MEDIUM**
EDITED BY TRISTAN WEDDIGEN
EDITION IMORDE

TEXTILE STUDIES 2



Textile Studies
Herausgegeben von Tristan Weddigen

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

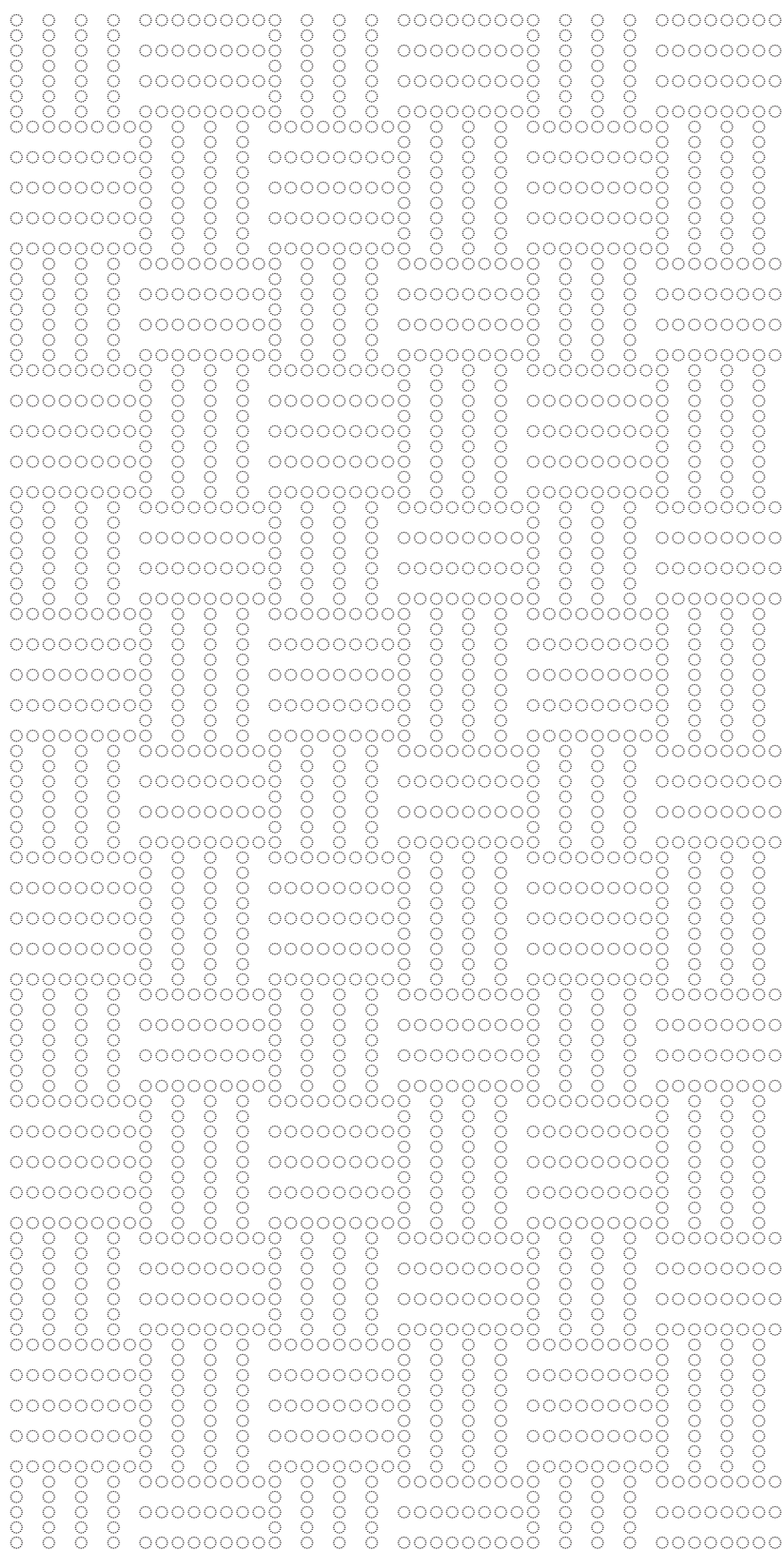
Edition Imorde
Emsdetten/Berlin 2010

Gesamtgestaltung, Satz und Litho: blotto Design, Berlin
Gesamtherstellung: blotto Services GmbH, Berlin
Druck: Agit Druck GmbH, Berlin
Etikett: Glücksband Roth GmbH & Co. KG, Göppingen-Ursenwang
Papier: Munken Lynx, 100 g/m² und Gardapat Kiara, 115 g/m²
Schriften: Fago und Skolar

Printed in Germany
ISBN 978-3-942810-02-9

Contents

- 7 Marco Costantini and Tristan Weddigen **Introducing Metatextile**
- 13 Philippe Kaenel **Le voile imagé** *La vera icon de Claude Mellan à Elisabeth Ohlson*
- 29 Mateusz Kapustka **Folded Memory** *Clothes in the Art of Christian Boltanski and the Impossibility of Evidence*
- 41 Anna Lehninger **Embroidered Identity** *Textile Autobiographies in Art Brut and Beyond*
- 51 Thomas Röske **Krankheitssymptom oder kritisches Aufbegehren?** *Stick-, Näh- und Häkelwerke aus der Psychiatrie*
- 63 Florence Charpigny **Hantaï, Deschamps, Dolla** *Le textile à l'œuvre*
- 75 Ursula Helg **Das Textile und sein Schatten** *Zur Konstruktion von Identität in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst*
- 85 Stefania Caliendo **De l'œuvre d'art comme texte à la texture des œuvres** *Trames et parcours relationnels dans la création contemporaine brésilienne*
- 95 Marina Giordano **The Wefts of Intimacy** *Textile Art in the Feminine: Individual Identity and Collective Memory in the Work of Marisa Merz*
- 105 Farbabbildungen
- 109 Birgit Schneider **Textile Codierungen** *Mediale Übersetzungen von Material und Struktur bei Elaine Reichek, Patricia Waller und Ingrid Wiener*
- 121 Verena Kuni **«SoftwAreZ»** *Linking Textile Techniques and Digital Technologies in Contemporary Art, Or: Of Moths and Micro-Revolts*
- 131 Merel van Tilburg **Rethinking the Carpet Paradigm** *Critical Footnotes to a Theory of Flatness (Yayoi Kusama, Mai-Thu Perret, Louise Bourgeois)*
- 143 Stefan Neuner **Bild und Segel, Teil 2** *Momente eines nautischen Nachlebens der Malerei bei Broodthaers, Buren und Rauschenberg*
- 167 Ole W. Fischer **Structural Ornament and Ornamental Structure?** *Notes on the Textile Origins of Modern Architecture*
- 177 Nina Zschocke **Berühre mich!** *Textilrepräsentation als Aufforderung*
- 189 Credits



In 2007, the many textile works of art presented at the *documenta 12* in Kassel confirmed the relevance of the medium as a technique, material, and metaphor in contemporary art, architecture, and criticism.¹ Nonetheless, the rise of textiles as a prominent medium of art since the 1990s has not been subjected to comprehensive historical and theoretical reflection thus far. A symposium held in Lausanne on 12th and 13th February 2009 and its present proceedings aim at documenting a few of the recurring themes and issues topical in the field of the textile arts since 1945.

Whereas figurative tapestries have been the object of numerous scholarly studies, a significant shift of attention has occurred in the last two decades, for which a change in terminology seems symptomatic: in exhibitions and publications <tapestry> has clearly given way to the more general term <textile art>. Indeed, Lausanne's famed *Biennale internationale de la tapisserie*, first held in 1962, with its 11th edition in 1983 started to expand its horizon by adopting the English title *International Biennial of Tapestry* and a wider topic as well, *Fibre espace* that year, followed later by *Sculpture textile* in 1985, and *Célébration du mur* in 1987.² With its 15th and penultimate edition held in 1992, the show renamed itself to *International Lausanne Biennial*, featuring *Contemporary Textile Art*.³ Changing the *Biennial's* brand had been debated since its 5th edition held in 1971. The nature of the works submitted hardly met the definition of a <mural object> dear to Jean Lurçat, one of the founders of the *Biennial* who greatly contributed to the resurrection of the medium since the 1950s at the Manufactory of Aubusson. Finally, in 1995, with the 16th and last edition of the *Biennial*, dedicated to *Textile and Contemporary Art*, *Criss-Crossings*, *Parallel Histories*, and *Model Homes*, the competition model of the show was abandoned in favour of an active curatorial selection.⁴ While these changes may seem trivial, they reveal a profound evolution taking place in the textile arts and marked their emancipation from the early 1970s on, when for instance Magdalena Abakanowicz produced her first voluminous works called <*abakans*>. This transformation was stimulated by the artists themselves and by the other players in the art system – collectors, critics, and museums.

Lausanne imposed itself as an ideal location for the symposium dedicated to the textile medium in contemporary art because of the city's weighty heritage of the sixteen *Biennials* which made it a kind of <Mecca> of contemporary textile artists, as one of the organisers Alice Pauli called it.⁵ However, Lausanne is a place not only of memories. It is home to the Fondation Toms Pauli, which holds the collections of the Canton of Vaud notably comprising European tapestries and embroi-

deries from the 16th to the 19th centuries from the collection of Mary Toms and, moreover, contemporary textile art works from the Pierre Pauli Association. Furthermore, the University of Lausanne was the host institution of the research project *An Iconology of the Textile in Art and Architecture* funded by the Swiss National Science Foundation. The Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (MCBA), the Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC), and the Collection de l'Art Brut jointly supported this event due to their collections and scholarly interests.

In the catalogue of the final edition of the *International Lausanne Biennial*, two texts are devoted to materials. The first is by Erika Billeter and the second by Maurice Fréchuret. Significantly, both limit the analysis of works and artists to technical issues. The use of textile materials, as Billeter states, contributed to the emergence of the term <soft sculpture> in the early 1960s, which for instance labels Claes Oldenburg's work. Soft materials somehow dictate the form and the artist's expressive gesture. Billeter writes that «a dialogue is established between the artist and his material, and the latter has the upper hand», and that «the artist merely follows it and is led by its obstinate nature». The very title of her essay *The Message Is the Material*, alludes to Marshall McLuhan's famous book. However, it becomes evident that such a romantic vision of the medium restricts the potential of artistic agency in textile design and ignores the wealth of technical rules, functions, and meanings textiles have carried over thousands of years of cultural evolution.⁶

Fréchuret's essay focuses on the <soft> and its forms: «Today, more than at any time, the artist has chosen to leave to the materials and to their own energetic reality, a great freedom of action.»⁷ Thereby he questions the almost <divine> status of the artist's action which tames the raw material and transforms it into an element of human culture. His discussion of soft materials as «a gesture of defiance against an aesthetic order where affirmation predominates on challenging and where certainty avoids any real questioning», connotes that soft materials introduce ambiguity in art, where experiment and chance contribute to the creation and reception of the work.⁸ Thus, softness creates the polysemy intrinsic to any flexible shape. Seductive as this statement seems, scholars and critics have rarely tackled contemporary textile art with theoretical approaches, as seen in the monographic or thematic exhibitions dedicated to textiles organised after the last *Lausanne Biennial*. For instance, the exhibition *Sur le fil. Déviances textiles* held in 2009 at Lille demonstrated the strong presence of textiles in contemporary art but quite symptomatically evaded theoretical discussion about their use and meaning.⁹

Instead, the exhibition *Textiles Art and the Social Fabric*, curated by Grant Watson at the Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MHKA) in 2009, is one of the few addressing issues other than the mere supposed materiality of textiles. The exhibition explored how artists use textiles in order to analyse social and political concerns via clothing, body language, gestures, or banners. Starting with the relation of textiles to the body, the show considered architectural and political spaces via the connotations of a polysemic medium.

One of the exhibited works, a tapestry by the Polish artist Goshka Macuga, addresses an important set of issues relating to the political uses of textiles in contemporary art. In 1955, Nelson Rockefeller commissioned Jacqueline de la Baume Dürrbach to weave a replica of Pablo Picasso's 1939 anti-war icon *Guernica*. In 1985, the Rockefeller Estate lent this work to the United Nations Headquarters in New York, where it still hangs outside the Security Council. This is the very same tapestry which was famously covered with a blue UN curtain when, in 2003, Colin Powell announced the proclamation of the war on Iraq to the press. Although most likely done at the request of cameramen for purely visual reasons, the veiling or <blue-screening> of *Guernica* was immediately commented upon and deplored by journalists, artists, and pacifists as a deliberate act of US propaganda aimed at suppressing any doubt about the real motivations for the Iraq invasion and at concealing the supposed parallels with <fascist> belligerence. While this event created a new political, art historical and even textile <myth> about the power of images, Macuga exhibited the UN tapestry in 2009 at the Whitechapel Gallery in London in commemoration of the exhibit of Picasso's painting there in 1939. She set the tapestry now in front of a blue curtain and included archival material in addition to a fake cubist statue of Powell drawing the line between 1939 and 2003. The gallery was transformed into a conference room, open to the public for lectures and meetings concerning the arts, society, and politics. Macuga's intervention somehow re-enacted *Guernica*'s original pacifist touring exhibition, inverting its veiling at the UN, and commenting on British and Polish involvement in the war on Iraq.¹⁰ The work exhibited at the Antwerp show was developed from the one in London: in response Prince William of Wales had given a speech at the re-opening of the Whitechapel Gallery's new extension on 11 May 2009, Macuga composed a collage of press photographs showing the speaker and the public in front of the *Guernica* tapestry (fig. 1).¹¹ She then used the photograph as a model for a tapestry, entitled *On the Nature of the Beast*. This piece exemplifies how rich the meaning and uses of textiles



Fig. 1 Goshka Macuga, *On the Nature of the Beast*, 2009, photograph (model for tapestry), courtesy Kate MacGarry Gallery, London.

in contemporary textile works of art can be, addressing a number of questions: the military involvement of the British Crown in the Iraq War led by the USA, the historical function of tapestries as iconograph-

ically and materially flexible backdrops for the staging of power since the Middle Ages, the supposed reproductive nature of tapestries in comparison to the assumed objectivity of digital photography, and a critical reflection on the artist's own installation at the Whitechapel Gallery which had been supported by the Bloomberg news company and the *Polska! Year* festival. At this point, contemporary textile art overcomes its own recent self-imposed boundaries by re-activating one of its most traditional forms: tapestry.

The Lausanne symposium attempted to map out some of the many meanings and functions of textiles in contemporary art so as to articulate a <metatextile> theory or a <textile discourse>. Of course the field is too large and the contributions methodologically too diverse to offer a unified picture. Nonetheless, the authors in this volume discuss such central aspects of the contemporary textile medium as narrative, identity, myth, clothing, technology, deviance, faith, gender, architecture, reproduction, ornament, anthropology, postcolonialism, phenomenology, and historiography. The present collection of essays aims to contribute to a new discussion on the textile medium, its identity and history. May these few coloured threads add to Minerva's tapestry.

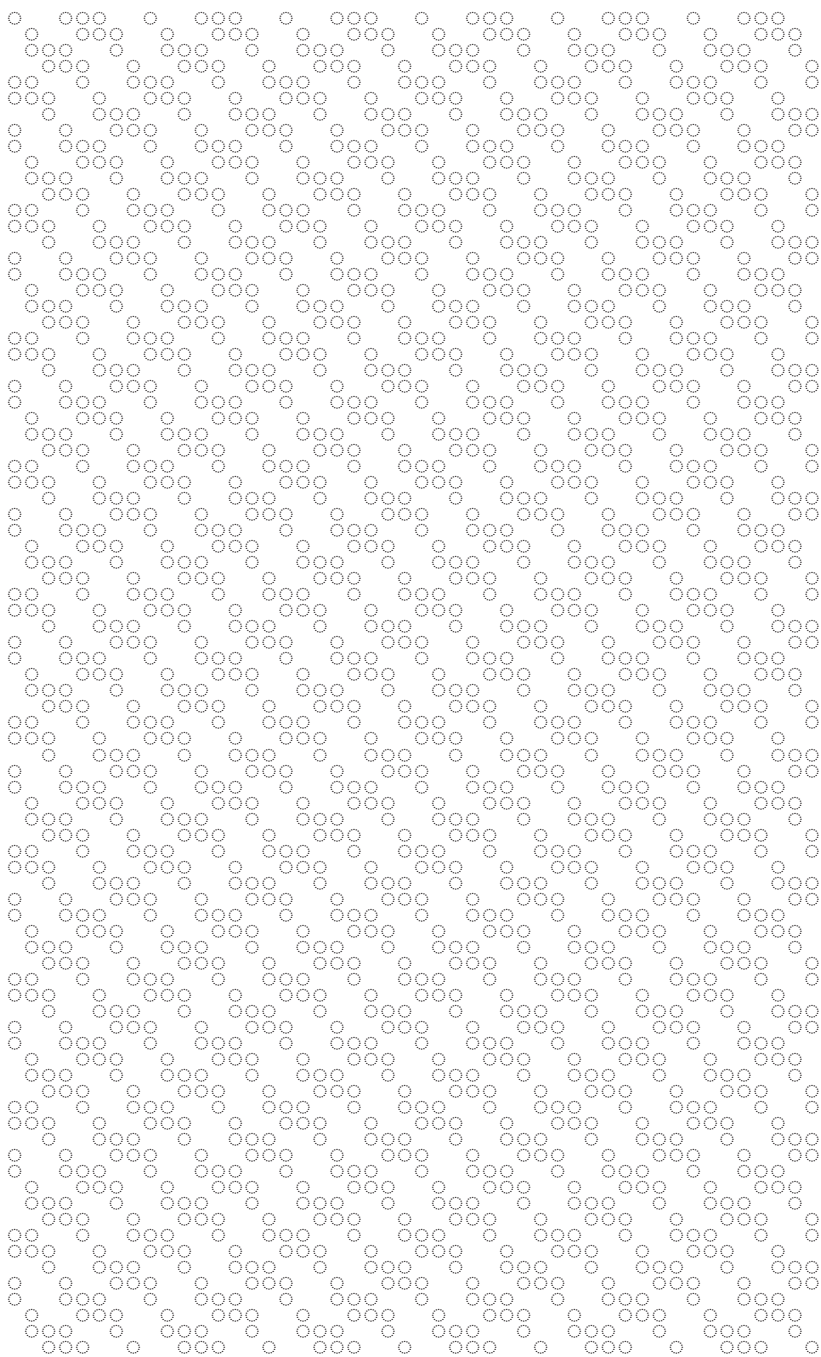
The conference and its publication would not have been successful without the help of valuable institutions and colleagues in Lausanne and Zurich and the great contributions of the speakers, chairs, and authors. Special thanks go to Barbara Caen and David Young Kim for their important editorial support and to Valérie Hashimoto, Claudia Noble, and Tabea Schindler for their assistance during the symposium.

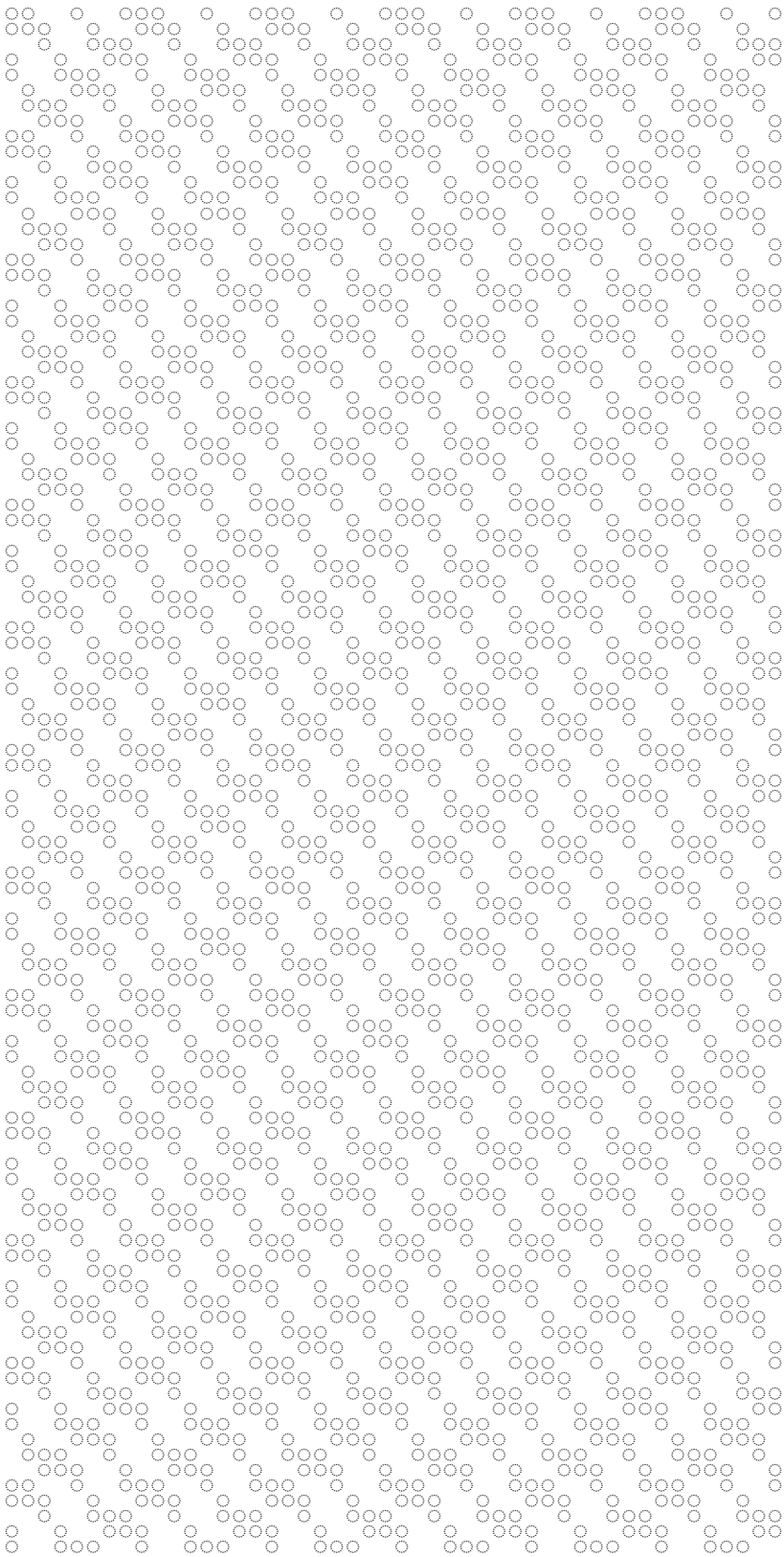
1 Cf. *Documenta 12 Catalogue*, ed. by Roger M. Buergel and Ruth Noack; Cologne, Taschen, 2007. 2 *1^{re} Biennale internationale de la tapisserie. Lausanne 1962*, ed. by Pierre Pauli et al.; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1962; exhibition: Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 16. 6.–17. 9. 1962. 11^e *Biennale internationale de la tapisserie. Fibre espace. 11th International Biennial of Tapestry. Fibre Space*, ed. by Erika Billeter et al.; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1983; exhibition: Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 11. 6.–4. 9. 1983. 12^e *Biennale internationale de la tapisserie. Sculpture textile. 12th International Biennial of Tapestry*, ed. by Diana de Rham et al.; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1985; exhibition: Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 15. 6.–16. 9. 1985. 13^e *Biennale internationale de la tapisserie. Célébration du mur. 13th International Biennial of Tapestry*, ed. by Centre international de la tapisserie ancienne et moderne; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1987; exhibition: Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 20. 6.–13. 9. 1987. 3 *15^e Biennale internationale de la tapisserie. Art textile contemporain. 15th International Biennial of Tapestry. Contemporary Textile Art*, ed. by Jörg Zutter et al.; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1992; exhibition: Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 4. 4.–28. 6. 1992. 4 *16^e Biennale Internationale de Lausanne. Textile et art contemporain. Chassés-croisés. Histoires parallèles. Appartements témoins. 16th Lausanne International Biennial. Textile and Contemporary Art. Criss-Crossings. Parallel Histories. Model Homes. 16. Internationale Biennale von Lausanne. Textil und zeitgenössische Kunst. <Chassés-coirsés>. Parallele Geschichten. Modellwohnungen*, ed. by Christian Bernard et al.; Lausanne, CITAM/Benteli, 1995; exhibition: Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts/Pully, Musée d'art contemporain/Lausanne, Musée des art décoratifs, 17. 6.–3. 9. 1995. 5 Alice Pauli and Pierre Magnenat, «Lausanne, the Mecca of Tapestry. That Is What Has Been said and Repeated for More Than 30 Years», in: Bernard et al. 1995 (cf. note 4), p. 10–11, here p. 11. 6 Erika Billeter, «The Message Is the Material», in: Bernard et al. 1995 (cf. note 4), p. 12–23, here p. 19. Cf. Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *The Medium Is the Message. An Inventory of Effects*; London, Penguin, 1967. 7 Maurice Fréchuret, «Le Mou et ses formes. The <Soft> and Its Forms»; in: Bernard et al. 1995 (cf. note 4), p. 24–31, here p. 29. 8 Ibid. 9 Cf. *Sur le fil. Déviations textiles*, ed. by Barnabé Mons; Ennetières-en-Weppes, Invenit, 2009; exhibition: Lille, Maison

Folie Wazemmes/Sète, Musée International des Arts Modestes, 10.10.–22. 11./12.12.2009–19.4.2010.

10 Macuga's invitation letter to visitors states: «This exhibition revolves around the presentation of Picasso's original painting *Guernica*, at the Whitechapel Gallery in 1939 and the placement and role of the tapestry at the United Nations Headquarters in New York from 1985 to 2009. In both instances, the image has been used as a backdrop for political debate. The room has been designed with a real emphasis on accommodating and encouraging meeting for discussion groups, with *Guernica* used once again as a backdrop. You are therefore invited to host meetings and discussions around the central table.» See: <http://www.whitechapelgallery.org/downloads/Macuga.pdf>.

11 See official report of Prince William's opening speech: <http://www.princeofwales.gov.uk>.





Salve sancta facies
Nostri redemptoris,
In qua nitet species
Divini splendoris.
Impressa panniculo
Nivea candoris,
Dataque Veronice
Signum ob amoris.
Salve, decus seculi,
Speculum sanctorum.¹

La tradition chrétienne nous a légué trois images dites «acheiropoïètes» (non faites de main d'homme) qui toutes se réfèrent à des tissus et des empreintes, un fait qui n'est pas étonnant étant donné que la culture de l'impression sur tissus est aussi ancienne que répandue dans le monde oriental et occidental. Le Mandylion est l'empreinte légendaire du visage de Jésus sur son manteau après que l'envoyé d'Abgar, roi d'Edesse en Syrie, ait échoué à peindre le Christ trop éblouissant. De ce prototype dérivent les icônes russes et byzantines. Le Linceul conservé à Turin a connu une histoire mouvementée et son authenticité se voit mise en doute depuis son apparition au xiv^e siècle. Il s'agit de la seule relique marquée par l'empreinte de tout le corps de Jésus, de dos et de face. Le troisième textile, la Sainte Face est l'un des plus célèbres de l'histoire de l'art occidental. D'après une légende qui se perd dans un labyrinthe de textes et de traditions jouant sur les mots et les images, une certaine Véronique aurait présenté un linge au Christ sur le chemin du calvaire. L'épisode figure dans la version latine des *Actes de Pilate*, apocryphe du iv^e siècle. Dans la version grecque, la femme est appelée Bérénice (en grec «*phere-nikē*», la «porteuse de victoire») et identifiée à la personne que Christ guérit d'un problème de perte de sang menstruel (*Marc* 5: 25-34). Bérénice fut en fait rebaptisée «Véronique» sur la base d'une étymologie populaire («*vera icon*»). La visionnaire Anna Katharina Emmerich, dans ses méditations réécrites et publiées par le poète Clemens Brentano dès 1833, la nomme «Séraphia, femme de Sirach, membre du conseil du Temple». Dans le récit de la bienheureuse on apprend que «Jésus prit le linge de la main gauche, l'appliqua contre son visage ensanglanté, puis le rapprochant de la main droite qui tenait le bout de la croix, il pressa ce linge entre ses deux mains et le rendit avec un remerciement».² Voilà pourquoi l'artiste franco-anglais, James Tissot, ajoute sur le voile les traces des mains du supplicié des deux côtés de son visage dans sa monumentale

illustration des évangiles publiée en 1896-1897 (fig. 1). Par ailleurs, la rencontre entre le Christ et Véronique forme la sixième des quatorze stations du Chemin de croix introduit en Europe au xv^e siècle et codifié vers la fin du xvi^e siècle. Plusieurs reliques de ce voile subsistent (à Rome, Milan, Jaén en Espagne), la plus célèbre étant conservée depuis le xii^e siècle dans la chapelle Santa Maria ad Praesepe de la basilique Saint-Pierre à Rome, avant de disparaître lors du sac de Rome en 1527.



Fig. 1 James Tissot, *La vie de notre Seigneur Jésus-Christ*, 865 compositions d'après les quatre évangiles, avec des notes et des dessins explicatifs, 1896, gravure typographique en couleurs d'après une aquarelle, Tours, Edition Mame. Voir aussi image 1 en couleurs.

Autour de la commémoration du second millénaire de la naissance du Christ, les études et les expositions sur le thème se sont multipliées en Europe, qui ont montré trois types de présentation du voile: soit Véronique tendant le linge, Véronique montrant le voile et enfin ce dernier présenté comme une relique ou un portrait. À l'ère contemporaine de la reproductibilité technique, mais dans la continuité des préoccupations artistiques et théologiques des artistes modernes, les dessinateurs, caricaturistes, graveurs, peintres et surtout les photographes et les vidéastes se sont tournés vers cette iconographie pour interroger la notion de «portrait». Ils en ont souvent profité pour mettre en scène leurs pratiques, les médias contemporains et la croyance dans les images «spontanées», «naturelles» ou «miraculeuses»: toile peinte, toile écran, toile révélatrice, reproduction, empreinte, icône etc. C'est aujourd'hui un lieu commun chez les théoriciens de la photographie et du cinéma, d'André Bazin à Philippe Dubois en passant par Roland Barthes, de faire de cette légendaire impression textile le prototype de la première photographie de l'histoire. Support d'une empreinte unique de tous points de vue, le voile de Véronique est pourtant exclusivement connu à travers de très nombreuses représentations non photographiques, «chiropoïètes», parmi lesquelles une

remarquable gravure qui fonctionne à mon sens de manière paradigmatique, ou véritablement «matricielle». Il s'agit de la fameuse gravure de Claude Mellan intitulée *La Sainte Face*, datant de 1649 (fig. 2).



Fig. 2 Claude Mellan, *La Sainte Face*, 1649, burin, 43,5 cm × 30,4 cm; Paris, Bibliothèque nationale.

Méta-texture: «formatur unicus una» L'œuvre de Claude Mellan mesure 43,5 cm × 30,4 cm. Ces dimensions ne sont pas aléatoires car la gravure travaille de manière très savante les correspondances et les proportionnalités, la géométrie ayant pour fonction de désigner la perfection de l'Esprit divin dans la continuité des icônes, et de cadrer la corporéité christique sur un support ondulant, flottant: ce linge dont la texture est recomposée par le tracé du burin. *La Sainte Face* a notamment été interprétée à l'aune du nombre d'or par Jean Sgard qui y découvre le rectangle de Pythagore et des points permettant de construire un pentagramme, pentacle ou *pantalpha* mais aussi un calice caché dans la partie inférieure du visage, le tout exprimant «le purisme et la mystique de Port-Royal».³ Les lignes qui suivent proposent de remplacer cette interprétation trop formelle et ésotérique par une lecture fondée sur l'«esthétique» théologique et sur la gravure comme médium.

La tête gravée par Mellan, grandeur nature, apparaît tel un quolibet, trompe-l'œil inscrit dans deux «réalités» ou deux «espaces» liés par le trait gravé: celui du voile représenté (image dans l'image) et celui de la feuille de papier. La matérialité du voile de Véronique est indiquée par les plis aux angles de l'épreuve, par l'ombre du tissu vers le bas et par son enroulement à gauche qui évoque d'ailleurs plus celui d'une feuille de papier qu'une toile. Ce détail n'est pas anecdotique car il désigne à la fois l'écart et la ressemblance entre la matérialité papier et le tissu représenté.

On lit trois inscriptions sur la feuille. La première sur le voile, «FORMATUR UNICUS UNA», est écrite en majuscules romaines («l'unique est formé par une unique [ligne]»). La seconde au-dessous, à gauche, sur

un fond indéterminé qui se confond avec la feuille de papier donne à lire la signature de l'artiste en petites majuscules: «CMELLAN G. P. ET F. IN AEDIBUS REG. 1649», et tout en bas au centre: «NON ALTER».

Claude Mellan résout comme tant d'autres la question de la représentation de l'image naturelle (le voile de Véronique) par un enchâssement: par la mise en abyme de l'icône naturelle (*physikês*) dans l'image (*technê*). Ce jeu convenu sur l'illusion référentielle obéit au registre de la nature morte et donne à croire que la main de l'artiste s'est contentée de copier un visage acheiropoïète. L'œuvre de Mellan propose surtout une démonstration éminemment performative de la maîtrise de l'artiste.

À ce propos, la plupart des spécialistes qui se sont penchés sur cette taille-douce affirment que Mellan l'aurait réalisée en partant du bout du nez de Jésus, en faisant d'abord tourner la plaque de cuivre. Dans ce mouvement rotatif, le buriniste aurait réalisé une première trame concentrique qu'il aurait creusée et affinée dans un second temps pour créer l'illusion des valeurs (les dégradés). Or, il s'agit d'une illusion car la ligne qui pointe du nez de Jésus n'est pas strictement concentrique mais elle est ondulante, irrégulière. Mellan affirme par cet artifice sa volonté de ne pas recourir à la géométrie mécanique, à la main, ce qui aurait dévalorisé le *concetto* même de l'œuvre car à ses yeux «la belle manière ne consiste pas dans la manufacture, qui n'est rien par elle-même: la belle manière consiste dans le goût et le bel effet des choses».⁴

En même temps, la *Sainte Face* exhibe la virtuosité du dessinateur et graveur, surtout dans la représentation des cheveux qui coupent le mouvement circulaire de la trame concentrique alors même que les poils, en gravure ou en dessin, sont traditionnellement traités dans un trait continu et mimétique, littéralement, dans le sens du poil. La légende «FORMATUR UNICUS UNA» et l'épigramme «NON ALTER» indiquent de manière elliptique non seulement la singularité absolue de ce visage mais aussi que ni le Sauveur, ni l'œuvre de Mellan n'ont d'égal ou ne peuvent être égalés. Les deux inscriptions ou *subscriptions* (pour reprendre le terme qui désigne, dans l'emblématique, le titre accompagnant l'image, *pictura*) alignent le code graphique sur la ligne théologique et associent la valeur artistique à la valeur religieuse. En définitive, Mellan s'intéresse tout autant à l'aspect de ce visage qui renvoie à tout un substrat de représentations antérieures et de préconceptions physionomiques ou physiognomoniques, qu'au médium, qu'à la représentation en acte, qui donne à voir la figure comme une figure du déroulement graphique avec un début mais, il faut le souligner, sans aucune fin: comme si le rayonnement linéaire issu du nez, arbitrairement limité par la surface du cuivre et de la feuille imprimée, était susceptible de se prolonger au-delà, à l'infini même, en englobant de fait l'espace du spectateur. À travers cette œuvre d'art graphique qui a pour sujet une image «agraphique», Mellan réunit les deux sens du mot «dessin» aux yeux de l'esthétique classique et surtout maniériste: à travers sa *Sainte Face*, le dessin devient dessein (*disegno*).

Ce subtil jeu entre métier et art, entre géométrie et manière, entre la matière et l'esprit obéit à une construction symbolique. Ainsi, la composition est organisée par trois points centraux étagés sur l'axe central

structurant le visage du Christ. Le premier point, visible, est celui d'où part la spirale, au bout du nez; il se trouve également au centre de la feuille imprimée. Le second, placé au niveau du front à la hauteur des sourcils, marque le centre d'où rayonne l'auréole. Enfin, un troisième point, situé entre ces deux à la hauteur de pupilles, est équidistant du sommet du crâne et de la base du menton, ainsi que des deux oreilles de Jésus.

En fait, il appert que ce dernier point marque également le centre du linge de Véronique dont la partie supérieure n'est pas représentée par Mellan. Au niveau symbolique, le centre de l'auréole indexe le caractère divin de Jésus, dans une vision à la fois théologique de l'Esprit saint, et physiognomonique du siège de l'esprit selon une convention ancestrale. Le centre du visage à hauteur des yeux marque la dimension humaine et corporelle du martyr. Quant au point sur le nez, l'invention audacieuse de Mellan, il forme ou informe la gravure. Ce centre de gravité indexe le geste créateur de l'artiste qui invite le spectateur à retrouver intuitivement la structure géométrique de l'œuvre, au nom d'un principe que Mellan appelle l'«œil d'or» comme le rapporte l'un de ses élèves:

Il dit aussi que la justesse de l'œil consiste à mettre en place et à disposer sans effort toutes les tailles de la composition, et que l'œil d'or doit s'entendre de celui qui peut à première vue tracer un cercle et y poser le point de centre avec autant d'exactitude qu'on pourroit le faire avec un compas. Il entendoit par ces paroles qu'un œil semblable est nécessaire à tous ceux qui se livrent à la gravure.⁵

Cette géométrie intuitive ternaire, pour ne pas dire trinitaire de la représentation rayonnante est redoublée par les trois éléments composant l'œuvre: en premier lieu le visage, image du référent acheiropoïète; puis l'inscription «FORMATUR UNICUS UNA» qui a un statut intermédiaire et chiropoïète; puis enfin la signature de l'artiste, la date de l'œuvre et l'épigramme renvoyant au caractère unique de Jésus et de la gravure – autant d'inscriptions ancrées dans le domaine terrestre et humain. Tout en faisant mine de se démarquer de l'espace sacré de la toile, l'artiste s'y inscrit matériellement et conceptuellement par le biais des inscriptions et surtout par l'artifice de cette ligne unique en spirale qui englobe et d'une certaine manière ramène sur le même plan le visage de Jésus et le nom de l'artiste, pris dans le même mouvement, dans cette même empreinte seconde qu'est la gravure sur le papier. N'oublions pas que la pâte à papier est alors obtenue en broyant dans l'eau des textiles. Le papier est donc déjà en soi «méta-textile». La gravure de Mellan, qui rejoue l'empreinte prise par Véronique, se présente donc à la fois comme «méta-texture» et «méta-image». À ce propos, il est inconcevable que Mellan et son public d'amateurs n'aient pas été sensibles au fait que, dans la terminologie française, le «Jésus» est un format de papier filigrané «I. H. S.», qui se décline en Petit Jésus (55 cm × 70 cm), Jésus (56 cm × 72 cm), Grand Jésus (56 cm × 76 cm) et qui était avant tout utilisé pour des estampes. De telles analogies matérielles et nominatives permettent de comprendre pourquoi, dans le coin gauche, le textile semble s'enrouler comme du papier. Ce détail désigne l'altérité radicale des espaces occupés d'un côté par l'artiste

en 1649 et de l'autre par le visage pseudo-acheiropoïète sur le linge. En même temps, l'enroulement rappelle la ressemblance entre le textile et le papier.

D'un point de vue iconographique et optique, ce visage de face est un véritable portrait en miroir dont le dispositif met en scène toute l'économie du regard et de la technique, au sens où l'entend Marie-José Mondzain.⁶ À ses yeux, l'économie est ce qui rend possible, à la suite de la crise iconoclaste, l'idée d'icône faite de main d'homme, une icône chiropoïète. Le terme d'économie apparaît dans les *Épîtres* de Paul et subsume les notions de dessein providentiel, de plan du Salut. Cette économie est en fait une «iconomie» qui permet de rendre compte de l'incarnation et de satisfaire le désir de voir le visage de Dieu dont le Christ est l'image et à l'image duquel le chrétien doit modeler ses actions, ainsi que l'écrit saint Augustin et, à sa suite, Thomas à Kempis dans son fameux ouvrage *De imitatione Christi*, texte extrêmement populaire depuis le xv^e siècle. La *Sainte Face* de Mellan met en scène cette économie ou «iconomie» à travers un dispositif en miroir et un médium qui fonctionne également selon le principe du miroir: la gravure. Pour intensifier ce face à face entre le spectateur et le visage de Jésus, Mellan travaille grandeur nature, au contraire de ses prédécesseurs, et notamment d'Albrecht Dürer étranger à ce réalisme référentiel. Surtout, par le jeu de la spirale, Mellan invite le spectateur à un mouvement d'absorbement (qui n'a rien à voir avec la notion de Michael Fried): un mouvement tout à la fois spirituel, optique et physique au sens où ce même spectateur est incité à rapprocher son visage de l'image pour en mieux saisir le code graphique. Non seulement le spectateur se retrouve nez à nez avec l'image de la face du Sauveur mais *ipso facto* il se retrouve par substitution à la place du Christ, la feuille de papier imprimée devenant l'équivalent ou l'homologue du linge empreint.

La spirale dynamique qui formalise le mouvement d'identification du spectateur face à la *Sainte Face* matérialise inversement le déroulement interne et le point d'origine de l'œuvre. Elle met en scène l'acte de la création par ce véritable *deus artifex* qu'est l'artiste. Cette comparaison entre création artistique et création divine est d'ailleurs très répandue en France au xvii^e siècle, par exemple dans les textes du secrétaire de l'Académie, André Félibien qui écrit:

Car comme Dieu a fait l'homme à son image, il semble que l'homme de son côté fasse une image de soi-même, en exprimant sur une toile ses actions et ses pensées, d'une manière si excellente qu'elles demeurent constamment et pour toujours exposées aux yeux de tout le monde.⁷

L'œuvre de Mellan donne à voir ce mouvement d'imitation par cette relation en miroir, sur les plans théologique, esthétique et optique. Depuis Platon et Aristote, la copie servile ou illusionniste de la nature est toutefois condamnée par la théorie, même si, dans les faits, le savoir-faire de l'artiste, émule des Appelles et Parrhasios, est sujet d'admiration. La *Sainte Face* de Mellan joue de cette tension par l'astuce de la ligne qui de loin disparaît au profit de l'image, mais qui de près donne à voir son excellence et l'ingéniosité de l'artiste. La spirale théâtralise ainsi le geste créateur: une théâtralité, une rhétorique

graphique qui correspond à ce que Mellan nomme la «belle manière», «en perspective», qui doit se distinguer de «la nature».⁸ Si l'œuvre de Mellan fait mine d'imiter la «nature» de l'image textile acheiropoïète, la gravure démonte cette illusion par l'artifice de la ligne unique. À l'illusion de l'empreinte moulée sur le visage en relief du Christ (*physisikês*) se substitue l'impression bidimensionnelle de son image sur le papier (*technê*). Dès lors, on saisit mieux l'importance de l'esthétique de la taille-douce défendue par l'artiste et, dans le cas présent, son refus programmatique de la taille croisée, préconisée par un graveur concurrent et d'obédience protestante, Abraham Bosse, dans son *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes*, qui vient de paraître en 1645. En effet, des tailles croisées se seraient trop rapprochées de la trame textile du voile de Véronique, ce qui aurait provoqué un brouillage du projet artistique de Mellan qui s'emploie à distinguer clairement le sujet de la manière, tout en reconnaissant des affinités profondes entre textile et gravure. On lit ainsi dans l'*Opinion de M. Mellan sur la gravure* rapportée par un élève:

Il dit que le dessin est l'unique base de la gravure, et que la grande pratique fait trouver facilement plus tard l'invention de la taille; que, pour l'inventer avec quelque fondement, il faut prendre modèle sur les draperies et sur les vêtements rayés, qui font voir les biaisements et le chemin qu'elle doit suivre selon la direction des plis. Il s'est toujours servi de ce moyen dans ses ouvrages.⁹

Le drapé vaut ainsi pour Mellan comme modèle de la gravure en tant que médium. Je ne me hasarderai pas à prétendre que, par l'usage de la «ligne», Mellan propose un jeu d'esprit sur son anagramme: le «linge». Le langage emblématique est étranger à la pratique du calembour affectionnée plus tard par un Marcel Duchamp, de même que la spirale de Claude Mellan et sa conception de l'optique géométrique sont étrangères à l'optique de précision de l'artiste dadaïste. Le goût pour le *conchetto* du premier ne présente aucun point commun avec les jeux conceptuels pratiqués par le second. L'un et l'autre réfléchissent toutefois, à leur manière, par l'usage des géométries contemporaines, sur la transcendance de l'image et sur le paradigme de l'empreinte, notamment gravée puis photographique: des interrogations qui reviennent au premier plan au début du xx^e siècle.¹⁰

Méta-photographies Autour de 1900, la question des linges acheiropoïètes connaît une nouvelle fortune qui cette fois-ci ne met pas en dialogue gravure et textile, mais qui croise ou plutôt condense textile et photographie, ceci autour du fameux linceul de Turin. Ce tissu de 4,36 mètres de long pour 1,10 mètres de large, soit huit coudées sur deux (unité de mesure juive égale à 55 cm) donne à voir l'image d'un homme de face et de dos, le drap étant replié sur toute la longueur du corps au niveau de la tête. C'est dans le dôme de la chapelle édifiée à Turin par Guarino Guarini que Secondo Pia, photographe amateur et maire d'Asti, prend pour la première fois des clichés de la relique à l'occasion de son ostension le 28 mai 1898. Au cours du développement, la double image positive d'un homme nu, de dos et de face, apparaît sur le négatif. Pia, dans le récit qu'il donne à la presse de cette «révélation» souligne cette particularité: l'empreinte «originale» (sur le tissu) «en négatif» se donne à voir «en positif» sur le négatif photographique.

La perception photographique et matérielle de la relique textile qui n'est visible qu'à travers les reproductions du cliché de Pia, connaîtra une nouvelle révolution lors de l'ostension de 1931. Douze prises de vue sont alors exécutées par Giuseppe Enrie dans de toutes autres conditions techniques. Enrie multiplie les gros plans qui donnent à voir la texture du drap et le détail des taches, et qui permettent de fonder de nouvelles hypothèses inspirées par la criminologie. La dimension textile du linceul sera par la suite au cœur des analyses entreprises dès les années 1970 avec les moyens de l'analyse densitométrique, de la physique nucléaire, puis de la radiographie (rayons x et uv) jusqu'à ce que trois prélèvements analysés par l'Université d'Oxford, l'École polytechnique fédérale de Zurich, et l'Université de l'Arizona à Tucson aux USA concluent que le lin du linceul date des années 1260 à 1390.

La réflexion sur la relique en tant que textile, stimulée par les clichés de 1931, ont produit un autre effet. Les divers gros plans pris du visage du Christ supposé, ont définitivement associé la perception du linceul à celle du voile de Véronique.¹¹ La confusion, la condensation des deux tissus présumés acheiropoïètes remonte toutefois à la découverte de Pia. Dès 1898 en effet, le visage de la figure révélée par la photographie concentre toutes les attentions et dans sa chambre noire, ce sont ses contours que Pia voit surgir:

Fermé dans mon cabinet, tout attentif à mon œuvre, j'ai éprouvé une émotion très forte, lorsque pendant le développement, j'ai vu dès le commencement apparaître sur la plaque la sainte Face.¹²

À une époque marquée par l'usage spiritique de la photographie, la figure sur le tissu est perçue tout à la fois comme un dessin, une image, un négatif «révélé». L'assimilation du drap à une photographie ou à une invention récente, la radiographie, suscite nombre de polémiques, particulièrement dans la France républicaine et déplace sensiblement les explications fondées sur une empreinte d'abord pensée comme une sorte de moulage. L'un des principaux acteurs du débat est Paul Vignon, préparateur en biologie, à la Sorbonne et au Muséum d'histoire naturelle, dans son ouvrage *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*, paru en 1902, qui montre à quel point la figure sur le linge de Turin se distingue radicalement de l'empreinte légendaire sur le voile de Véronique (fig. 3).¹³ En effet, une empreinte moulante aurait nécessairement déformé le visage en largeur. Sur cette base, Vignon lance l'hypothèse des «impressions vaporographiques»: le corps du Christ se serait marqué sous l'effet combiné du linge imprégné de substances utilisées pour l'embaumement et de la sueur du corps. Cette hypothèse chimique répond à l'hypothèse photographique d'un autre érudit parisien, Arthur Loth qui rappelle l'apparition lumineuse de l'ange aux soldats gardant le tombeau:

Au milieu de ces commotions, accompagnées de déflagrations électriques, la foudre aurait opéré comme agent photographique, sur le linceul dont était enveloppé le Christ et y aurait imprimé sa divine image.¹⁴

Loth fait également allusion à la radiographie pour expliquer le phénomène. L'idée de radiation ou d'irradiation connaîtra d'ailleurs une nouvelle fortune dans les discussions autour du suaire tout au long du xx^e siècle, avec le développement de la physique nucléaire.

Quoi qu'il en soit, la perception proprement médiatique et technique (électrique, photographique, radiographique) du voile de Véronique, associé plus que jamais le linceul de Turin, modifie radicalement l'imaginaire des deux textiles acheiropoïètes au xx^e siècle. Le cinéma s'en mêle dès 1898, avec un film muet de la firme Pathé, *La Vie du Christ*. Ce spectacle met en scène la sixième station du Chemin de Croix et donne lieu, chose rare et très significative, à un arrêt sur image, à un gros plan sur le visage miraculeusement apparu et hypostasié: un insert sur le modèle iconographique (le visage sur la toile est dessiné et non photographique). Le film met en image la production d'une image en faisant usage de la «magie» cinématographique mise ici au service du miracle. Au moment où la firme Pathé tourne cette *Vie du Christ*, l'épisode devient central dans les scènes de la passion montées



Fig. 3 Paul Vignon, *Image du visage sur le saint suaire dans l'ouvrage: Le Saint Suaire de Turin devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*, 1939, héliogravure, Paris.

sous la forme de drames théâtraux et de tableaux vivants, par exemple dans la bourgade autrichienne d'Oberammergau, lieu resté célèbre pour *Passionspiele* jusqu'à nos jours, ainsi que dans les processions religieuses organisées chaque année de par le monde.¹⁵

La vera icon dans l'art contemporain Le voile de Véronique au xx^e siècle a fait l'objet d'usages extrêmes, pieux et sacrés (transposée dans l'imagerie saint-sulpicienne, sous la forme de processions, théâtres publics ou de théâtres d'ombres et de pièces musicales, des suites gravées de Georges Rouault, des programmes décoratifs d'Henri Matisse, des œuvres de Bernard Buffet, dans la bande dessinée, etc.). La scène a également donné lieu à une foule de variantes dérisoires et désacralisantes. Le journal *La République anticléricale* est probablement le premier à donner le ton en 1884. Sa postérité satirique sera assurée au siècle suivant, toujours en France, par des dessinateurs de *Charlie Hebdo* ou *Fluide Glacial*. Dans une pièce de théâtre satyrique qui propose le procès en révision de Jésus, *L'Homme et le Cheval*, le poète surréaliste et militant brésilien Oswald de Andrade, digne émule d'Alfred

Jarry, confronte Saint Pierre, Marie-Madeleine et Véronique qui est en train de faire sécher des tirages de photographies grands formats et notamment une reproduction sur laquelle Adolf Hitler figure crucifié sur un swastika (nous sommes en 1934 et John Heartfield vient de réaliser un photomontage analogue).¹⁶ À la vue du cliché saint Pierre s'exclame:

«Mais lui c'est Christ! Christ roi!», et Véronique répond: «Parfaitement! Le chancelier Christ, la dernière incarnation de l'anti-sémitisme». Plus tard, elle déclare à Madeleine: «Nous voilà tous ensemble à nouveau. Moi, avec les photographies, toi avec les parfums...». Elle poursuit: «Tu continues à me faire concurrence, Véronique! [...] Tu as tué l'art en Judée»

Véronique: «Je n'ai été que la précurseure de l'industrie du portrait.»

Madeleine: «Tu continues à gâcher l'art véritable. La Renaissance elle même n'a pu te résister. Tu t'es alliée aux curés pour inonder le monde avec tes chromos de saints souffreteux!»

Véronique: «Aujourd'hui, je me dédie au cinéma...»

Madeleine: «J'ai vu. Le Roi des rois. Sacré navet!»

Véronique: «Erreur. Je suis au service du cinéma d'État. J'ai évolué. Je suis le progrès en personne.»¹⁷

L'idée de la Sainte Face projetée sur la toile cinématographique, comme matrice filmique n'est pas que métaphorique. Elle est à l'origine d'un des grands projets du réalisateur français Abel Gance. Entre 1947 et 1952, Gance tente désespérément de financer une grande fresque religieuse de plus de six heures qu'il ambitionnait depuis les années 1910: la *Divine tragédie*. En 1947, son script part d'une idée: le suaire de Turin devient littéralement un écran divin sur lequel la Passion se projette vers les temps modernes.¹⁸ Le dessinateur belge Franz Masereel doit se charger des décors. Gance, lui, se heurte très tôt aux résistances tant des protestants que des autorités catholiques, qui doutent de l'authenticité de la relique. L'actualisation du récit s'effectue notamment par le biais des acteurs. Gérard Philippe refuse le rôle du Christ et un certain Guy Kerner sera choisi. Afin de tester ce dernier, le réalisateur fait appel à un photographe de plateau, spécialisé dans le portrait, la mode et le nu masculin, Raymond Voinquel. Ce dernier réalise une série de prises de vues très saint-sulpiciennes des scènes du calvaire, qui offrent entre autres une version photographique du voile de Véronique: photographie d'un textile sur lequel est reproduit une photographie qui devait être à son tour reprise sur la pellicule filmique destinée à la projection (fig. 4).

Dans les mêmes années, les théories de l'image photographique s'emparent du voile de Véronique comme d'un prototype imaginaire. Pour l'historien français du cinéma, André Bazin, dans son étude intitulée *Ontologie de l'image photographique* et parue en 1945, le suaire est devenu le mythe fondateur et le paradigme d'une conception essentialiste de la photographie, reprise et développée par cet autre classique, *La Chambre claire* de Roland Barthes, paru en 1980. On y lit:

Toujours la Photographie *m'étonne*, d'un étonnement qui dure et se renouvelle inépuisablement. Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis

pétri; rien à faire: la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection: ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoietos*?¹⁹ Confortés par ces théories, les photographes contemporains ne s'y sont pas trompés. Ils ont volontiers utilisé le thème pour mettre en scène ou en abyme leur propre pratique, avec plus ou moins d'ironie postmoderne. D'un point de vue chronologique, Michel Journiac est l'un des premiers artistes associés à l'art corporel et la performance, qui exploite le potentiel de ce véritable *body artist* que fut Jésus. L'œuvre de Journiac trahit sa formation théologique et philosophique ainsi que sa quête d'identité homosexuelle et religieuse. Par exemple, dans

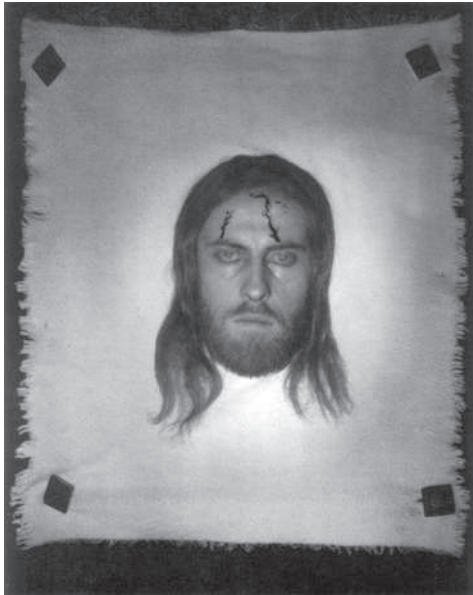


Fig. 4 Raymond Voinquel, *Sainte Face*, essai photographique pour le projet de film d'Abel Gance, *La Divine Tragédie*, 1949, tirage argentique.

l'une de ses actions, il partage littéralement son sang transformé en boudin de manière christique et cérémonielle. En 1976 son *Rituel d'identité aléatoire* le représente face à des images de lui-même, miroir brisé et empreinte de son visage sur un tissu. Dans ces photographies, Journiac condense le mythe de Narcisse et la légende de Véronique. En Allemagne, Dorothee von Windheim conduit une véritable enquête artistique autour du drap de Turin et de la Sainte Face en visitant les expositions, en faisant partie de l'association des Amis de la Sainte Face, en s'inscrivant comme journaliste lors du colloque de Turin consacré à la question en 1978, à Syracuse en 1987, à Cagliari en 1990. Cette fascination débute en 1978 par une appropriation symbolique de la monstration de la relique turinoise sous la forme d'une carte postale à son nom invitant à l'exposition officielle. Pendant toutes ces années, elle reproduit des figures christiques sur des tissus. La série *Salve Sancta Facies* (une centaine d'œuvres en tout) reprend des têtes de Jésus issues de l'histoire de la peinture et les reporte sur textile pour mettre en évidence la trame de la reproduction (fig. 5).

Ich bringe in Lebensgrösse auf ein Gazetuch zurück, was sich ursprünglich auf einem solchen abgebildet hat; ich mache einen

Rückwärtslauf durch die Zeit, einen Spaziergang durch die Kunstgeschichte, die wiederum im Heute angelangt.²⁰

Bien qu'elle affirme ne pas se situer dans une mouvance féministe, l'artiste pose de manière inconsciente, dit-elle, sous les traits d'une Véronique moderne, une Véronique ironique qui, loin de présenter une empreinte unique, affiche la multiplicité des visages du Christ à l'ère de la reproductibilité technique.



Fig. 5 Dorothee von Windheim, *Salve Sancta Facies*: l'artiste posant devant ses photographies sur textiles, 1980.

Un artiste espagnol, José Antonio Montoya, dans sa série de 2003 baptisée *Sanctorum*, met en scène des figures bibliques plutôt délurées, parmi lesquelles un Jésus dérisoire et lubrique (sa version du Christ de douleur montre le supplicié hilare en train de se masturber). Ce travail, subventionné par la Junte d'Estremadure, gouvernement dirigé par le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol, a suscité une polémique et un procès. Comme tant d'autres artistes contemporains attaqués pour les mêmes raisons, Montoya souligne que la sexualité est humaine et n'a pas de raison d'être cachée. Ainsi, son portrait de Véronique, qui détourne un tableau du Greco, montre la sainte femme la poitrine offerte au spectateur, déployant son linge avec la tête d'un Christ hilare: un geste qui pourrait passer pour un simulacre de strip-tease. Janieta Eyre est une artiste canadienne qui, depuis les années 1990, se photographie dans des scènes énigmatiques et angoissantes. Elle interroge de manière théâtrale et onirique les métamorphoses du corps: la naissance, la mort et le clonage.²¹ Dans la série intitulée *Incar-nations* en 1995, série très construite et picturale comme de coutume, Eyre se dédouble en Vierge Marie et surtout se projette dans deux figures de Véronique vêtues de manière «bourgeoise» ou victorienne, placées devant le corps d'un homme mort (Jésus) couché au pied de ce qui semble être une fenêtre ou un voile. L'incarnation fantomatique du fond tient une grande scie tandis que la figure du premier plan regarde hypnotiquement le spectateur auquel elle présente la tête du Christ photographiée sur un textile. Or, les yeux clos de Jésus, le fait que l'artiste tienne le tissu mais aussi les cheveux de ce chef comme

un trophée, métamorphosent cette Véronique en une sorte de Salomé, ou plutôt, de Judith.

Elisabeth Ohlson Wallin a réalisé l'une des séries photographiques les plus médiatisées à la suite des polémiques qu'elle a déclenchées. *Ecce homo* condamne en douze photographies les intolérances dont sont victimes les gays, les lesbiennes ou les travestis dans la société contemporaine, notamment en Suède. Lesbienne militante, Ohlson réagit avec énergie contre l'idée extrémiste selon laquelle le sida serait une punition divine infligée à ceux qui ne suivent pas les normes hétérosexuelles ou l'abstinence prônée par le pape. L'exposition de cette série photographique de grand format s'est tenue d'abord dans la cathédrale d'Uppsala avant de faire une tournée en Europe, notamment en Suisse à Bâle et à Zurich, dans des églises protestantes. Ohlson y fait poser ses proches, comme dans sa version de la Véronique qui montre une femme déployant un drap rouge sang sur lequel figure une photographie de son fils mort du sida, reprise d'un tableau baroque (fig. 6).²²



Fig. 6 Elisabeth Ohlson Wallin, *La Montée au Calvaire*, 1996-1998, cibachrome, 150 × 200 cm. Voir aussi image 11 en couleurs.

Dans le cadre de sa lutte contre le conservatisme catholique qui porte à ses yeux une lourde responsabilité morale dans la prolifération du sida en Afrique, l'artiste suédoise a réalisé en 2004 une nouvelle suite de quinze clichés intitulée *South Africa Via Dolorosa*, exposés dans des églises durant la période de Pâques.²³ La série se termine par une résurrection d'un autre ordre: la naissance d'un enfant séronégatif dont les deux parents sont contaminés. Véronique y figure sous les traits d'une femme dans une cuisine tenant un linge sur lequel est reproduite la photographie d'un enfant noir, martyr moderne, tandis qu'à droite un drap couleur rouge sang sort de la machine à laver le linge; le sang innocent ne peut être lavé, les crimes ne sauraient être blanchis.

○ ○ ○

L'œuvre maniériste de Claude Mellan semble fort loin de telles démarches artistiques. Tandis qu'en 1649 la Sainte Face s'offrait comme une

imitatio christi, les artistes et photographies contemporaines ont déplacé la relation en miroir de l'artiste et du spectateur sur le plan de l'introspection existentielle et sexuelle. Or, par ce geste, ils ont incidemment renoué avec une dimension corporelle, originelle, mais passée au second plan dans l'iconographie. En effet, dans la tradition, Véronique est assimilée à une femme, l'Hémorroïsse, dont Jésus aurait arrêté les saignements menstruels. Selon Marc (5: 25-34):

Elle avait entendu parler de Jésus. Elle vint alors dans la foule, derrière lui, et toucha son vêtement. Car elle se disait: «Si je touche au moins ses vêtements, je serai guérie». Sa perte de sang s'arrêta aussitôt et elle se sentit guérie de son mal. Au même moment, Jésus se rendit compte qu'une force était sortie de lui.

La dimension sexuelle de cet échange n'est pas passée inaperçue chez des artistes nourris par la psychanalyse. Non seulement Jésus constate qu'une «force est sortie de lui» – sorte d'orgasme thaumaturge –, mais encore l'on sait que les menstruations cessent lorsqu'une femme est mise enceinte. L'art contemporain et le postmodernisme ont ainsi eu pour effet de réactiver et donner à voir des significations traditionnelles, potentielles, oubliées, négligées ou censurées.

L'histoire médiatique et artistique du voile de Véronique esquisse un mouvement au fil duquel les formes de la reproduction indicielle dont le linge résulte tendent à se dématérialiser. Alors que l'empreinte légendaire, originelle et unique, était imaginée sur le modèle du moulage, sa reproduction gravée par Claude Mellan la transforme en une impression bidimensionnelle. La photographie contemporaine, elle, distancie le contact physique, matriciel, par l'optique. Or, les œuvres de Michel Journiac, Dorothee von Windheim, José Antonio Montoya, Janieta Eyre ou Elisabeth Ohlson Wallin soulignent cette déperdition de l'individualité indicielle ou de l'empreinte singulière au profit d'une intermédialité inquiète ou ironique. C'est dans ce jeu entre les dimensions haptiques et optiques, acheiropoïètes et chiropoïètes, c'est par ce jeu médiatique et sémiotique entre les trois catégories de signes décrites par le linguiste Charles Sanders Pierce – l'icône, l'indice et le symbole – que le voile de Véronique fait aujourd'hui vraiment figure d'objet méta-textile, par excellence.

1 Johannes XXII, *Oratio ad sanctam Veronicam*, 1316-1334 voir <http://biblio.domuni.org/articleshum/saintsuair/index.htm>: «Je vous salue, ô sainte Face de notre Rédempteur, où se reflète, comme dans un pur miroir, la splendeur de notre Dieu. Imprimée sur un linge blanc comme neige, vous fûtes donnée à sainte Véronique comme gage de l'amour de Jésus. Salut ornement de ce monde, miroir des Saints.» 2 Anna Katharina Emmerich, Clément Brentano et Edmond de Cazalès, *Vie de la Saint Vierge d'après les méditations d'Anne-Catherine Emmerich, religieuse augustine du couvent d'Agnetenberg, à Dülmen, morte en 1824*; Paris, Ambroise Bray, 1854-1858. 3 Jean Sgard, *La Sainte Face de Claude Mellan. Études des bases géométriques du dessin*; Abbeville, Société d'émulation historique et littéraire, 1957, p. 58; série: *Études picardes*, vol. 1. 4 *Opinion de M. Mellan sur la gravure*; in: *L'Œil d'or: Claude Mellan, 1598-1688*, éd. par Maxime Préaud; Paris, Bibliothèque nationale, 1988, p. 14 (repris de Charles Lorient, *Robert Nanteuil. Étude sur sa vie et sur son œuvre*, Reims, 1886). 5 Ibid. 6 Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996. 7 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: (entretiens I et II)*, éd. par Démoreis; Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 133. 8 Préaud 1988 (cf. note 4) p. 14. 9 Ibid., p. 13-14. 10 Georges Didi-Huberman, «La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte»; in: *L'Empreinte*,

éd. par Georges Didi-Huberman; Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 15–192; Marie-Christine Poirée, *L'Empreinte au XX^e siècle: de la Véronique au «Verre ironique»*; Paris, L'Harmattan, 1997.

11 Giuseppe Enrie, *Le saint suaire révélé par la photographie*; Paris, Procure du Carmel de l'Action de Grace, 1936. Il existe une vase littérature sur le drap de Turin et nombre de sites web. La question photographique a été traitée notamment par Peter Geimer, «L'autorité de la photographie. Révélation d'un suaire»; *Études photographiques*, 1999, vol. 6, p. 67–92, et Philippe Kaenel, «Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX^e siècle: autour du suaire de Turin»; *Études de lettres*, 2008, nr. 2, p. 7–28.

12 Secondo Pia, cité dans Arthur Loth, *La Photographie du saint Suaire de Turin*, Paris, Oudin, 1910, p. 19.

13 Paul Vignon, *Le saint Suaire de Turin, devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*, Paris, Masson, 1938.

14 Loth 1910 (cf. note 12), p. 55–56.

15 Voir Ludwig Utschneider, *Bibliographie zur Geschichte Oberammergaus und der Passionsspiele*; Oberammergau, Historischer Verein, 2003; et de manière plus générale: Sabine Folie et Michael Glasmeier, *Tableaux vivants: lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*; Vienne, Kunsthalle Wien, 2002.

16 Alfred Jarry, «La passion considérée comme course de côte»; *Le Canard sauvage*, nr. 4, 11. 4. 1903: «Jésus, quoique ne portant rien, transpira. Il n'est pas certain qu'une spectatrice lui essuya le visage, mais il est exact que la reporteresse Véronique, de son kodak, prit un instantané».

17 Cette pièce en neuf tableaux d'Oswald de Andrade, écrite en 1934, n'existe pas en traduction française. Voir Oswald De Andrade, *O Homem E O Cavalo*, Rio de Janeiro, Não Consta Editora, 1934. Des extraits traduits du portugais par Gilles de Staal se trouvent sur le site: <http://a-a-a.blogg.org/offset-30.html>.

18 Selon Xavier Sené, *La Divine tragédie, projet de film d'Abel Gance (1947–1952)*, thèse soutenue en 2003, Paris, Sorbonne, 2003, <http://theses.enc.sorbonne.fr/document125.html>. Voir également: Valentine Robert, ««Acheiro-poiétique» du cinéma: la révélation du Christ par l'écran»; in: *Jésus en représentations. Romans, films, arts visuels au XX^e siècle*, éd. par Philippe Kaenel et al., Gollion, Édition Infolio, 2011 (à paraître).

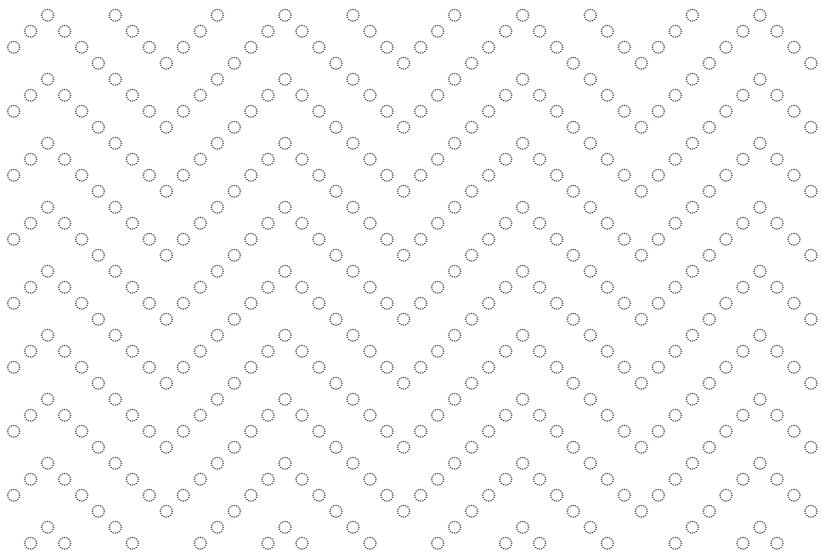
19 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*; Paris, Gallimard, 1980, p. 129.

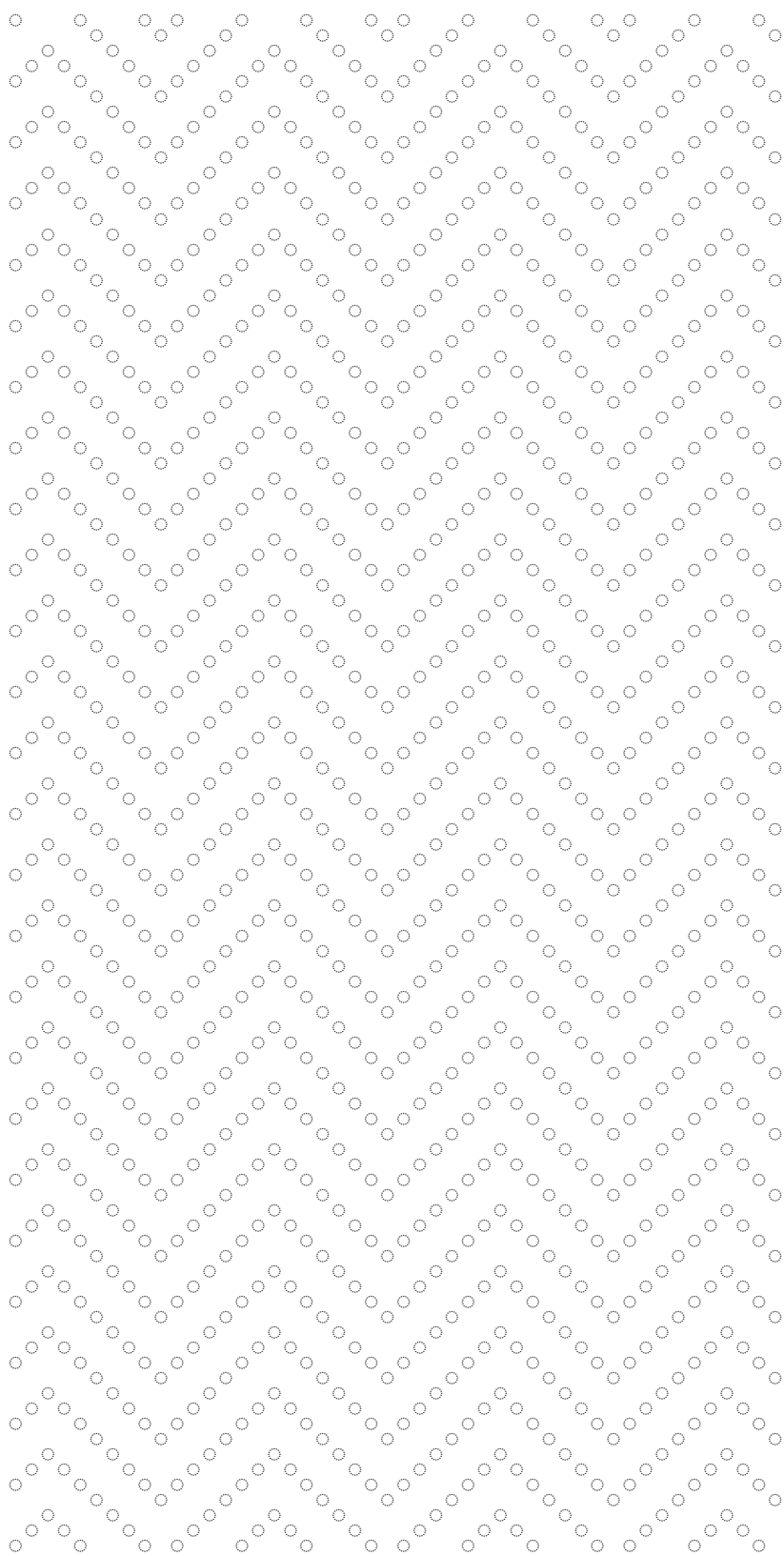
20 Cité dans *Basler Magazin*, 12. 1. 1991, nr. 2. Sur l'artiste voir: Rita Burrichter, *Kunstvermittlung. Eine praktisch-theologische Auseinandersetzung mit moderner Kunst*. Yves Klein und Dorothee v. Windheim; Münster, LIT, 1998. L'artiste s'est souvent exprimée sur son travail. Voir Dorothee von Windheim et Friedhelm Mennekes, «Im Gespräch»; in: *Mythos und Bibel. Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst*; Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, 1985, ainsi que Dorothee von Windheim, éd. par Volker Rattermeier; Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1989; exposition: Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 10. 9.–19. 11. 1989. Et récemment: Mona Mollweide-Siebert, *Dorothee von Windheim. Auf der Suche nach (Ab)bildern von Wirklichkeit. Zwei Werkgruppen im Kontext von Spurensicherung und Erinnerungskultur*; Weimar, VDG Weimar, 2008.

21 Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*; Milano, Skira, 2003.

22 Nathalie Dietschy, «Ecce Homo: Jésus homosexuel dans la photographie contemporaine» dans Kaenel et al. 2011 (cf. note 18).

23 Elisabeth Ohlson Wallin s'est rendue en Afrique du Sud, avec un pasteur Lars Gårdfeldt, auteur des textes accompagnant les photographies.





First, there is the smell. As we enter the dark, gloomy interiors of Christian Boltanski's installation *La Réserve du Musée des enfants* (1989) at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris (fig. 1–3), we immediately perceive the disturbing odour of old clothes, an indefinable trace of their former, now absent wearers.¹ But the vague thought that these clothes really might have been worn by someone immediately gives way to an irritating feeling produced by the lack of that very bodily presence initially suggested by these very garments. Such an olfactory notion of the human body does not belong to the ordinary museum experience. Thus, Boltanski's simulation of intimacy and its instantaneous denial are intensified within a very short moment, between smelling and seeing the work. The uniformity and anonymity of a common human odour arising from used things blurs the identity of their former owners, hitting our olfactory organ even before we apprehend the visual topography of the installation and actually see its constituents.



Fig. 1 Christian Boltanski, *La Réserve du Musée des enfants*, 1989, mixed media, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, temporary version. See also colour plate III.

From this experience we may infer that we see what we have beforehand felt, and that this first sensory encounter with Boltanski's clothes is not accompanied by an analytical look or strictly rational thought. Indeed, visual artefacts might find a particular advantage in not being preceded and obfuscated by preconceptions, but in being announced, as in this case, almost *a priori* by an irresistible sense of intimacy.

Admittedly, a second deeper look at and consequent comprehension of the clothes partly deliver us from that initial overwhelming impression. Their appearance, however, does not reduce previous ontological uncertainty. These old clothes have been thoroughly washed, folded, and randomly laid on shelves illuminated by simple lamps, deprived of their original shape, and they now form a colourful mass of anonymous fabrics exposed to the gaze. Thus, their common smell corresponds to and precedes the visually perceivable loss of individuality.



Fig. 2 Christian Boltanski, *La Réserve du Musée des enfants*, 1989, mixed media, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, temporary version.

Boltanski's oscillation between presence and absence by the means of clothes once worn by real, but now forgotten and anonymous persons,



Fig. 4 Christian Boltanski, *La Réserve, les Vêtements*, 1996, mixed media, 91 × 91 × 31 cm.

and his «animated» garments recalling body shapes, or representing carefully folded and scattered daily remains of human life, have become a *topos* of contemporary art. It addresses the current issue of the persistence and the vanishing of memory and expounds the prob-

lem of individual identity and its historical ambivalence.² Moreover, the artist has repeatedly explicated the role of piled-up clothes in his work, convincing his interviewers of the purposeful ambiguity of presence which is evoked by displaying clothes as material relics or covers, once enshrouding real bodies, most of which seem to have decayed: «These people are gone, forgotten. [...] I indeed often use jackets and other pieces of clothing as objects equipped with a remembrance of the subjects.»³

For this reason I would like to focus on another, more specific aspect that has so far been ignored by critical analysis of Boltanski's *oeuvre*: the systematic interdependence of folded clothes and photographic portraits, a dialogue of media echoed in several of his installations. This raises the issue of the fragile and deceptive nature of memory evoked by things, especially textiles, also relating to the limits of visual representation in general. I would like to argue that this might be one of the main questions Boltanski addresses by using clothes as a medium, exploring a kind of imagination's last barrier.

Although he ceased painting in 1967, Boltanski still defines himself as «painter».⁴ His installations therefore may be considered as a reflection on the core aims of visual art as a way of – traditionally speaking – «depicting» things, and be seen as an endeavour to examine the limitations of artistic statements. If we regard his textile arrangements not only as exhibited things charged with memory, or as archives as they have usually been understood, but as images, their hermeneutic gravity becomes much more discernible. At least some of Boltanski's unusual combinations and permutations of clothes and photographs, such as *Reliquaire*, *Les Vêtements* (1996), reveal clear pictorial intentions (fig. 3).

In Paris, Boltanski's permanent installation (fig. 4) today consists of three rooms. After experiencing a taste of confusing intimacy in the



Fig. 3 Christian Boltanski, *La Réserve du Musée des Enfants*, 1989, mixed media, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, present state.

room of clothes, we may follow the path leading to the next two rooms and study their exhibits separately: in the middle room, enlarged photographic portraits of children displayed under lamps as a compound

tableau, and, in the third chamber, telephone directories from all over the world, shelved in alphabetical order.⁵

The photographic images represent a direct pendant to and an *ex post* commentary on the scattered clothes displayed at the beginning of the installation. Examining them brings us closer to Boltanski's textile language. The multiple anonymous photographs are arranged the way Boltanski often does when he uses them as main element of his work, as for instance in *Monument: Les Enfants de Dijon* (1986) or *Réserve: Les Suisses morts* (1990). The accumulation of unsigned and unnamed portraits can be seen as contributing to the theoretical debate on the nature of photography, which is said to capture the moment, thus visualising death or «letting things disappear», as Jean Baudrillard wrote.⁶ This issue, inspired by Roland Barthes' *Camera Lucida*, still prompts discussion on the resemblance, authenticity, identity, and memory of the image in relation to death.⁷

As Boltanski often underscores in interviews, it is less death or the preceding suffering that concerns him, but rather the fact of becoming anonymous and untraceable, the consecutive loss and disappearance. According to Boltanski, photography visualises the loss of one's subjectivity and one's transformation into an object: everyone's definite loss of childhood is presented by Boltanski in children's photos as an irreversible fact, proving ongoing and perpetual dying. At the same time, the artist uses photography and art in general as a remedy against death, thus trying to retrieve childhood by means of visual remembrance. Yet, as he seems to suggest not without bitterness, this strategy fails insofar as it does not allow one to become a child again, not even by experiencing material and visual remains from one's childhood. Therefore, in this anti-Barthes stance, the image strengthens the impression of inevitable death and provokes the additional feeling of alienation. To describe his photographic installations as «modern altars», «modern relics» or «liturgical» sets – religious terms frequently used by Boltanski's interpreters following the titles of some of his works – means to strictly comply with the artist's private fears and intentions, his struggle with the passing of time by means of art.⁸ The attempt of treating these photographs, together with used clothes and metal cookie-tins, as simulated and anonymous, but also auratic «relics» or «reliquaries» of an archived «secular religion», assumes a proportional connection between the artist's expressed intent and the art's agency and treats them as means to fixing images of memory. Moreover, if Boltanski expresses his own fears within the sacralised space of an art museum or gallery, then his work is not only dealing with memory and loss, but also with the artist himself. That the artist calls his own works «altars» is equivocal, especially when we remind ourselves of Boltanski's predilection for culturally motivated contradiction:

In Jewish culture, I'm attracted by the possibility of saying one thing and its opposite at the same time, or this way of responding the question with another question and constantly mocking what one has done.⁹

Therefore, seen from this perspective, the tight relation between Boltanski's clothes and photographs, arranged as though they were forming a sacral ostension of holy remains, should not only be interpreted as

a visualisation of loss and hopeless disappearance. This relation might also be understood as a provocation aimed at broaching the problem of self-reflection of and through art and of the limits of communication. Boltanski defines this relation very briefly, as if he wanted to set a trap of literalness:

For me, clothes are strongly connected with photography – a piece of clothing is, like a photo, an object of recollection of a subject. There is a smell, there are folds, it is like a hollow mould in comparison with a photo. I am always interested in a mass. There are always thousands of things which I bring together, or thousands of people.¹⁰

The photographs and clothing that I am working with now have this in common: they were both objects and souvenirs of subjects. Exactly as a cadaver is both an object and a souvenir of a subject. Clothing reminds you of the person who was in it. We have all had the experience when someone in the family dies. You see their shoes and you see the form of their feet as a hollow image of the person, a negative.¹¹

In the first place, this statement about <mass> suggests an associative search for a particular motif of a singular piece of clothing within a jumble of textiles. However, imagining a specific person as its wearer – as proposed by Gerhard Theewen – ignores the fact that it is really a stack, an indefinite mass of things.¹² Secondly, we might ask: what does the artist's term of <hollow mould> or <hollow image> imply? Is this structurally motivated comparison suggesting that photographs and clothes are <forms> of memory, guaranteeing some imaginary filling of the <mould>? Do they provide an effective remembrance of a long gone subject, even if they mournfully signify its inevitable loss at the same time?

Boltanski's statements define photography as a deceptive medium that only claims to be a true souvenir, but in fact shows an illusionary image of the untraceable past. It negates the subject while making an effort to preserve and fix it as a visual form, an act of <rape> as proposed by Baudrillard.¹³ Boltanski describes portraits of children presented as a scenario of death: «Photography is used as a proof, and proofs are always false.»¹⁴ Accordingly, with the recent psychoanalytic interpretation of Boltanski's work, the term of <screen> has been proposed for his photographs to denote an equivocal place of both projection and disguise.¹⁵

Taking into account Boltanski's parallel between photographs and clothes, I would argue that not only their status as remains and <hollow moulds> partly or even totally hinders reconstruction of the past, but so do the inherent differences between these two media that create their interdependency. The difference lies in the surface: whereas the photographs – here arranged as <screens> of transparent glass panels (fig. 2) – offer visual information generated, reproduced and projected automatically, clothes, on the other hand, are material objects whose shallow form evokes a portion of corporeality. Their surface constitutes their individual body, ready to generate the visually perceptible shape. So, according to this medium-related asymmetry, the role of Boltanski's photographic portraits as souvenirs is once again ques-

tioned. What matters is their status as <screens> that retain only their visual shape, thus hiding the subject in its bodily condition.

Moreover, the grainy, blurred surface of the blown-up portraits visualises the innermost conflict of the visual medium by revealing its own structure instead of detailing the features of the depicted. In other words, they present themselves as <screens> protecting the beholder from intimacy, which thus eventually turns to be a deceit of temporal appearance. The enlarged, blurred portrait explicitly loses its indexical features and presents itself as a photograph, as an iconic image. The more we gain in visibility, the more the photograph becomes an object. The subject we want to approach by gazing at a photo thus dies a second time.

Boltanski often increases this inversion of subjectivity by adding lamps or bare light bulbs, the same as those illuminating the shelves filled with clothes (fig. 5). These installations are usually interpreted as staging the interrogation of suspects, as it were, thus introducing the notion of the victim which the artist himself sometimes puts forward.¹⁶ However, these lamps could be understood rather as purposeful disquieters, obstructing our view by exposing the electric infrastructure that is supposed to enhance visibility. In his thoughts on the portrait, Jean-Luc Nancy argues that not only does the depicted <look-

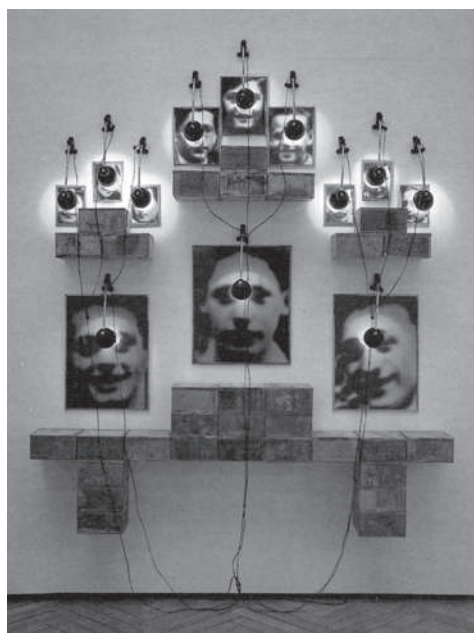


Fig. 5 Christian Boltanski, *Autel Chases*, 1987, mixed media.

ing countenance> of a portrayed person accumulate the potential of subjectivity in its image. Rather, the whole portrait itself becomes a <gaze> in that it demands a dialogue with the beholder as a composed visual structure. In this way, an interactive moment of intimacy between the image and its viewer is created due to levelling of the time difference.¹⁷ This suggests that the agency of the portrait lies more in exposing its self-identity than in its facial recognition. So, if «le regard du portrait», as Nancy calls it, should be seen as image's will to communicate, turning the lamp against it – as Boltanski does – makes this

«conversation» impossible and thus underlines the beholder's impotence. When Nancy analyses a portrait of a young man by Lorenzo Lotto, ca. 1506–1510 (fig. 6), a lamp partially revealed behind the curtain in the background of the image clearly attracts his attention. Nancy leaves aside the symbolic and allegorical dimension as well as its theological meaning and defines it hermeneutically as a duplication of the depicted man's gaze. This is, hence, the moment of the portrait's immanent subjectivity.¹⁸ Consequently, Boltanski's lamps in front of portraits can be interpreted as blocking the view and also as ostentation of the subject's deep concealment and perpetual inaccessibility.

Having examined the delusive visual dialogue in Boltanski's photographs, we may now return to the clothes as a rhetorical counterpart. The portraits, although blurred and mechanically obstructed, still show our hopeless attempts of memory to frame the countenance. Thus, we still try to individually name the subject we intuitively long for and let these images «speak». The files and stacks of anonymous clothes, instead, do not leave any illusion about the effectiveness of this operation. Folded or irreverently scattered without almost any order which could suggest assignment or identity, they utterly negate the subject and show pure amorphousness and abandonment. The



Fig. 6 Lorenzo Lotto, *Portrait of a Young Man*, ca. 1506–1510, oil on panel, 42.3 × 35.8 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

metal shelves in the Paris installation, dividing the exhibited mass of textiles into sections and assembling an archive (*réserve*), invert the photographic *tableau*, thus perverting the image's communicative potential. These clothes form an «image», though a rather self-negating one which instantly unmasks the deceptiveness of its own power of reference. A step-by-step analysis of the display at the Musée d'Art moderne denounces the power of images as successful tools of memory since they become casual things despite their visual resemblance. They become ordinary objects which depict people as other objects. After

the power of images and clothes has failed, we can still look up the telephone numbers in the directories presented in the third room. Even so, we do not even know if the people listed in the directories are still alive or if anybody would answer.¹⁹ Here, the tension between mass and individual, often evident in Boltanski's works, reaches its apex: almost every visitor to this last chamber looks for his or her own phone number first.

This inferred association between folded clothes and framed photographs is particularly visible in Boltanski's installations *Réserves: The Purim Holiday* (Marian Goodman Gallery, New York) and *Untitled Réserve* (Rubell Family Collection, Miami) (fig. 7). Here, the artist leaves behind the spatial continuity of the *Paris Réserve* and broaches the issue of the loss of imaginative memory with the help of a single <image> of photographs and clothes. Here, as these different media are together installed on the wall, Boltanski presents himself as a <painter>.²⁰ The manifold colourful pieces of clothing, compressed into



Fig. 7 Christian Boltanski, *Untitled Réserve*, 1989, mixed media. See also colour plate iv.

a compact rectangular form like industrial scrap, reveal nothing. An invisible argumentative framing of this <image>, accompanied by electric wires of the lamps, once again signals the contradiction between photographs and clothes as the main meaning of this visualisation. In this way, they show the inner antinomy of images, which we still hopelessly try to see as suitable tools for evocation of memory. The division between the visible and the tangible – both building the basis of perception in relation to the body and consciousness in Maurice Merleau-Ponty's phenomenology – is the purpose of this <image>. In his photographic and textile works, Boltanski establishes a rhetorical juxtaposition: on the one hand, the portrait <screens> as visually working, but untouchable, images, and on the other, the empty clothes – tangible remains deprived of their shape. What for Merleau-Ponty and his <intertwining> epistemologically defined the laws of perception, is here contrasted with and distinguished by the same ineffectiveness of

reference.²¹ Both images and clothes try to recall, but both fail and only relate to each other in this respect. In 1990, Boltanski elaborated upon this project of sensual alienation in another *réserve* by arranging the sections of folded garments as separate <photographs> on the wall, lit by lamps (fig. 8). This may be seen as a kind of self-commentary upon his earlier photographic *tableaux*.

In their capacity as media, Boltanski's textile and photographic compositions do not bear evidential testimony to past reality. Instead, they deliver a self-reflective message in their own contradictory language, and thus actually explain art's inability to speak. Pointing to these coordinates of a language of failure, we are in a position to respond to the basic question repeated in most investigations on Boltanski's *oeuvre*: photos and textiles as reminders of the Holocaust.

Some of Boltanski's irritating jumbles of clothes are named *Canada* (1988–1989), clearly referring to the term for the storage houses in Nazi concentration camps. But this simple association would be both unbearably linear, even distorting Boltanski's statements:

My art has an awareness of Holocaust – it is not the art that has the Holocaust as its theme or explains it, but, instead, it explains itself, because there was Holocaust. It is the art afterwards.²²

These words create no simple self-definition of the artist's programme. Rather they refer to the problem of art as a matter of consciousness. Thereby, the French artist positions himself within the debate on the Holocaust memory and the possibility of its literary and artistic representation. In this sense, his stacks of anonymous clothes can be inter-



Fig. 8 Christian Boltanski, *Réserve*, 1990, mixed media.

preted as an idiomatic message, which puts the coherent language of art in question. Boltanski commented on Theodor W. Adorno's statement on barbarity of art after the Shoah that he is convinced of art's necessity. But, at the same time, his works show that the contemporary discourse on passing and death – collectives or individuals – cannot exist without referring to the Holocaust. His *oeuvre* matches the philosophical and literary redefinition of the Enlightenment's nar-

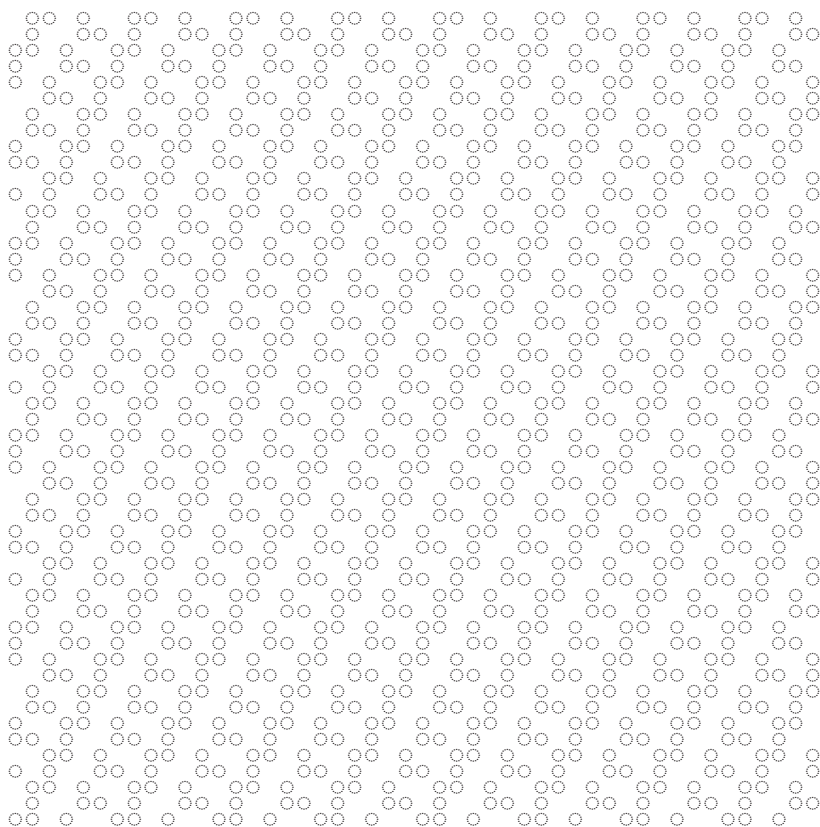
rative structure and Immanuel Kant's theory of the sublime, after the Holocaust. He points to the decomposed structure of language after the dehumanisation caused by the Nazi genocide, to our inability to experience formless transcendence as the Unrepresentable and thereby to evoke the higher feelings of pain and pleasure. The presence of the subject in Boltanski's works, which is simultaneously and consistently hidden, untraceable and deleted from the evidence within uncountable folds of scattered clothes, cannot be reconstructed. Moreover, it cannot cause any individual affect, any empathy on the part of the beholder, whether this disappeared subject is a child, or grownup, man or woman, victim or committer.

Thus, Boltanski's rejection of emotionality in his combined photographic and textile <printed images> and his consequent reduction of the power of memory may be even treated as an artistic answer to Jean-François Lyotard's philosophical challenge. Lyotard, proposing a reinterpretation of the Enlightenment's sublime in his well-known postmodern concept of <le *différend*>, formulated a negative statement of limits of imagination. He suggested that the artists should expose their inability to represent the Unrepresentable in lieu of remaining completely silent.²³ The visualisation of vanishing and delusion of the archive by means of blurred photographs and used clothing is an idiomatic action, because it generally exposes the unreliability of the narrative attempts of evidence. The damage of the Holocaust is «a damage accompanied by the loss of the means to prove the damage», to quote one of the most known statements by Lyotard.²⁴ Accordingly, Boltanski seems to use somehow the self-negating means of cognition of apophatic theology: namely, he works with simple visual associations in order to demonstrate their role as <dissimilar symbols> in the age after the Shoah, as forms used to signal the Unrepresentable by means of contrast. He does this in order to make us deeply aware of images' dissimilarity, inadequacy and inability.

Therefore, the literal and visual associations with storage facilities in Nazi camps and blurred documentary photographs of freed prisoners, often proposed in studies on Boltanski, are only a first step in transcending the limits of the visual. This also implies that the impossibility of the evidence changes our mourning from an incorporative and emotional action into an <introjective> one, so that we ourselves become aware of our status as imperfect media of memory. Thus, he makes us mourn our impossibility to mourn the individuals, as proposed by Andrea Liss in her book about memory, photography and the Holocaust.²⁵ In this way, Boltanski does not try to rescue the images of memory, but rather creates a higher level of comprehension, which transcends the codes of language and allows us to judge only beyond the speakable and verifiable criteria. In the light of the artist's statement that, «for me, emotions of the first level are important», his stacked clothes can be treated as a demonstration of his helplessness, of his difficulties in communicating by art. In these terms, his textile arrangements deny any affective experience of the sublime.²⁶ The garment as a usual means of distinction loses itself completely in a dehumanised mass of fabric. The once-worn clothes again become only pieces of raw material.

1 This *Réserve*, first shown in 1989, has been rearranged and can now be seen in Boltanski's permanent exhibition in the basement of the museum. I am referring here to the present installation. On the 1989 version cf. Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*; Paris, Flammarion, 1994, p. 126–128. 2 See Aleida Assmann, «Die Furie des Verschwindens. Christian Boltanski Archive des Vergessens»; in: *Boltanski. Zeit*, ed. by Ralf Beil; Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, p. 89–97. 3 Gerhard Theewen, *Confusion – selection. Gespräche und Texte über Bibliotheken, Archive, Depots ...*; Köln, Salon Verlag, 1995, p. 20. All the fragments on and by Boltanski originally published in German are cited in this article in my English translation. 4 In his «anti-minimalistic» attitude, Boltanski compares colourful clothes scattered on the floor with stains of paint: «Musée de nous-mêmes. Christian Boltanski zu seiner Installation *Réserves – La Fête de Pourim*. Gespräch mit Joerg Zutter»; in: Christian Boltanski, *Réserves. La Fête de Pourim*; Basel, Museum für Gegenwartskunst, 1989, p. 55; exhibition: Basel, Museum für Gegenwartskunst, 28.1.–27.3.1989. Gumpert 1994 (cf. note 1), p. 171–172. Doris von Drathen, «Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski (Paris, Dezember 1990)»; in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, ed. by Kai-Uwe Hemken; Leipzig, Reclam, 1996, p. 241–242. 5 This third part is called: *Les Abonnés du téléphone* (2004). 6 Jean Baudrillard, «Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität...»; in: *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, ed. by Hans Belting and Dietmar Kamper; München, Fink, 2000, p. 263–272, here p. 264. Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*; Paris, Descartes & Cie, 1998. 7 Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, transl. by Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1981. 8 Günter Metken, «Was wir brauchen, sind Reliquien»; in: *Christian Boltanski, Inventar*; Hamburg, Hamburger Kunsthalle, ed. by Uwe M. Schneede, Hamburg, Hamburger Kunsthalle 1991, p. 23–33; exhibition: Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 12.4.–9.6.1991. Éliane Burnet, «Dépouilles et reliques. Les *Réserves* de Christian Boltanski»; in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1997, nr. 62, p. 50–73, esp. p. 61–65, 68–69; Thomas Lentz, «Liturgien des Verschwindens. Materialreferenz in Kunst und Religion»; in: *Signal – Christian Boltanski*, ed. by Bernhard Jussen; Göttingen, Wallstein, 2004, p. 59–82; series: *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte*. 9 Christian Boltanski in an interview with Delphine Renard in 1984, see: Brett Ashley Kaplan, *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*; Urbana, University of Illinois Press, 2006, p. 136. Cf. «Christian Carrion, Clown and Jew. Christian Boltanski Interviewed by Georgia Marsh (Revised by Christian Boltanski)»; in: *Christian Boltanski, Reconstitution*; exhibition: Eindhoven/London/Grenoble, Stedelijk Van Abbemuseum/Whitechapel Art Gallery/Musée de Grenoble; 1990, S. 1., p. 8: «What artists do is closer to the little stories, the parables that mean something afterwards, than something as precise and explicative as the philosophers. It's something more open, that was more than one exit, more than one interpretation.» 10 Von Drathen 1996 (cf. note 4), p. 238. The interview was published earlier in: Boltanski 1990 (cf. note 7), p. 52–76. 11 Boltanski 1990 (cf. note 9), p. 3. Cf. 1989 (cf. note 4), p. 54–55. 12 Christian Boltanski, «Auf der Suche nach den vergessenen Namen»; in: Theewen 1995 (cf. note 3), p. 23. 13 Baudrillard 2000 (cf. note 6). 14 Adela Abella, *Christian Boltanski: Remembering, Repeating and Working Through in Contemporary Art*, paper presented at the congress of International Psychoanalytical Association in Berlin 2007, published as online resource on <http://www.ipa.org.uk>, last access on 19.8.2009. Cf. Boltanski 1990 (cf. note 9), p. 30 (Boltanski concerning false proofs in context of his own biography). 15 Abella 2007 (cf. note 14). 16 See his most known *El Caso*, suggestively confronting the victims' photos with folded white cloths as their supposed coverings: Christian Boltanski, *El Caso*; Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, exhibition: Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 26.5.–5.9.1988. This catalogue shows only black-and-white photographs of places of crime – «escenarios del crimen» – preceded by a colourful close-up photo of folded clothes on the front page. 17 Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*; Paris, Editions Galilée, 2000. 18 Nancy 2000 (cf. note 17), p. 62–65, here p. 63: «cette lampe, peinte à même la toile dont le découvrément du fond n'est lui-même encore que la surface, est elle-même matériellement, c'est-à-dire picturalement, l'éclat de l'intimité dont il s'agit. Cette flamme dans l'ombre double le regard du jeune homme, formant elle-même le regard du tableau. Ainsi, loin de seulement nous conduire symboliquement hors du tableau dans le tréfonds d'une âme, elle nous ramène aussi bien à l'immanence de la toile et de la peinture.» 64: «Le portrait ne rappelle pas une présence éloignée: il s'appelle dans une absence rapprochée, si proche que son appel est silencieux. Jamais âme ou esprit ne fut si proche de soi et de nous, jamais elle ne se rappela autant à soi aussi bien qu'à nous.» Cf. Martta Heikkilä, *At the Limits of Presentation. Coming-Into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy*; Frankfurt am Main, Lang, 2008, p. 223–229. 19 Boltanski introduced such a direct simulation of absence in 1993 in the Malmö

Konsthall in nearly the same depressive way: Christian Boltanski, *Les Habitants de Malmö*, Malmö, Konsthall, 1993. This work, an ordinary phone book, was provided with *errata* on the front page: «You can't reach these inhabitants of Malmö on the phone any more. They died in 1993». Cf. Theewen 1995 (cf. note 3), p. 20. 20 The folded clothes presented in a tight close-up as an «image» on the front page of the catalogue precede the blurred photographic portraits of children on the next pages: Boltanski 1989 (cf. note 4), although at the exhibition, the pieces of garment were mostly scattered on the floor (cf. also note 16 in this respect). 21 Maurice Merleau-Ponty, «The Intertwining – The Chiasm»; in: id., *The Basic Writings*, ed. by Thomas Baldwin; London/New York, Routledge, 2004, p. 247–271. 22 Von Drathen 1996 (cf. note 4), p. 236–238. Cf. Boltanski 1990 (cf. note 9), p. 10: «I have never used images from the camps, it would be impossible for me [...] My work is not *about* [the camps – scratched in Boltanski's revision; note M. K.], it is *after* [the camps – scratched in Boltanski's revision; note M. K.]. It was an event so important, so strange, that a part of art, my art, is no longer possible after that.» Boltanski 1989 (cf. note 4), p. 54. Cf. Angeli Jahnsen, *Kunst sehen ist sich selbst sehen. Christian Boltanski – Bill Viola*; Berlin, Reimer, 2005, p. 45–77. Andrea Liss, *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*; Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1998, p. 50–51, here p. 48: «He opts instead for shrouding the unimaginable and keeping it almost secretive by relying on the site of the museum as a sacred place.» Brett Ashley Kaplan, «Aesthetic Mourning: Anselm Kiefer, Christian Boltanski, and *Light Pulsing Through Ash*»; in: id., *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*; Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 107–149. 23 Jean-François Lyotard, *The Differend. Phrases in Dispute*, transl. by Georges Van Den Abbeele; Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988. Cf. Stepher David Ross, «Lyotard and Disaster. Forgetting the Good»; in: *Postmodernism and the Holocaust*, ed. by Alan Milchman and Alan Rosenberg; Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 287–302. I am not referring here to the details of the elaborate debate on the representation of the Holocaust that arose again after the latest publication by Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, éd. De Minuit, 2003 (English edition: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, transl. by Shane B. Lillis; Chicago, University of Chicago Press, 2008). 24 Lyotard 1988 (cf. note 23), p. 5. 25 Liss 1998 (cf. note 22), p. 43. 26 Von Drathen 1996 (cf. note 4), p. 240. Cf. Liss 1998 (cf. note 22), p. 49.



One of the delights of embroidery lies in the simplicity of the materials and the lack of complicated equipment and techniques. Fabric, threads, needles and a simple frame, together with time, practice and patience, are all that is needed to create beautiful embroideries.¹

Mary Thomas

The materiality and textuality of embroidery is topical not only in discussions on contemporary art but also in those on Art Brut, and more specifically, in respect to psychiatric inmates' works that form a large part of this category of objects. Personal memory and identity are key topics in Art Brut, especially in art from psychiatric institutions. However, art history has often neglected works of psychiatric inmates. As Gemma Blackshaw has stated in the recent publication *Madness and Modernity* on the discourse of psychiatry and the visual arts in Vienna around 1900, there were only «brief moments of access to the voices of those suffering from mental illness through letters, writings, objects and images preserved in archives and ephemeral publications».² In the course of the 20th century, certain aspects of art related to psychiatry were noticed, but these mainly corresponded to Expressionism, Dada, or Surrealism.

Art Brut is a section of art that since its <invention> in 1945 has repeatedly raised the question of the boundaries between the <inside> and the <outside> of <art>. The term was coined to designate Jean Dubuffet's own collection of works of art from social outsiders, thus also labeling both the artists and their works as being <outside> art historical canons and cultural traditions. Upon closer inspection, many drawings, writings, and textile works speak a different language. In addition to their reference to the medical institution where they were created, they also point to historical and political issues from the world outside the asylum walls and are linked to the aesthetic trends of their times. Many embroideries reflect the artists' lives outside and within the institution and have to be seen in an autobiographical context. Next to knitted and crochet works and self-sewn dresses, embroideries form a significant part of Art Brut. In collections such as Jean Dubuffet's in Lausanne or the Prinzhorn Collection in Heidelberg, such pieces have rarely been exhibited and taken seriously by art historical research. Only lately have exhibitions brought them to wider attention, focussing on the material aspect of the textile objects that were usually made by women.³

Embroidering Identity Particularly for female inmates of psychiatric institutions in the late 19th and early 20th century, drawing, writ-

ing, and especially sewing and stitching comprised the ways to communicate.⁴ These techniques allowed them to express their individuality in an anonymous environment in which they were usually not encouraged to comment upon their circumstances. Needlework was a convention, but was still somehow a subversive way to reconstitute their identity, which had been undermined by committal, the complete loss of their civil rights, and daily life at the asylum. They were often forced to wear uniforms and ate, slept, washed themselves and worked within the boundaries of a strict routine, hardly having any possibility for retreat or privacy. Women and men reassured themselves of their individuality in these surroundings by creating textile objects such as modifying their clothes so as to appear different from the other patients' uniforms. The materials used were very different in quality and size, usually rags or asylum textiles, waste fabric, and threads, sometimes gathered secretly.

In their odd combination of materials, the objects are characterised by the conditions under which they were created. Sometimes patients used their bedding or their own clothes for their work, like the German seamstress Agnes Richter (1844–1918) who embroidered her asylum jacket in 1895 (fig. 1). It is covered with almost unreadable names, dates,

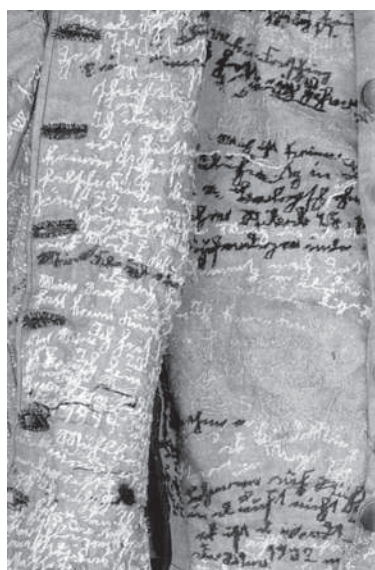


Fig. 1 Agnes Richter, Jacket, 1895, institutional linen, coloured threads, brown woollen fabric, 38.5 × 42 cm, detail, Heidelberg, Prinzhorn Collection, inv. nr. 743.

and fragments of words and sentences in German current writing.⁵ Sewn from leftovers, combining grey and brown textiles, the jacket reveals its embroidered autobiographical writing only slowly, by small words and fragments of sentences:⁶

I am not tall [...]

I am not in the

Letters [...]

I am.⁷

Richter most probably wore this very small jacket, as confirmed by her small stature, mentioned by a medical report, and traces of sweat in the armpits.⁸ The fact that Richter stitched biographical information onto her clothes – the medical file speaks of other pieces, probably in a

similar style – shows how embroidery was a possibility for a woman to communicate her experiences to her close surrounding.⁹

Embroidered words are also found on a number of other textile objects. It is a technique that allows most easily the use of language in the textile medium, as words can be stitched. Sometimes they only consist of a few words, in other cases textual elements are combined with pictures. Many times, they mirror the person's professional and personal life, recalling past and present names, dates, and events.

Autobiographical as well as religious topics are found in the embroidered handkerchiefs and sheets of the Swiss piano teacher Jeanne Natalie Wintsch (1871–1944).¹⁰ She created a kind of binary code system, merging letters and visual symbols, thus creating an «enigmatic» aura. Embroidery with the ornamental writing «Dr. Gehry» from 1922 illustrates Wintsch's command of the needle. This piece is autobiographical, since Gehry was her supervisor (fig. 2). Only upon closer reading, the names of real and fictional characters as well as herself and other

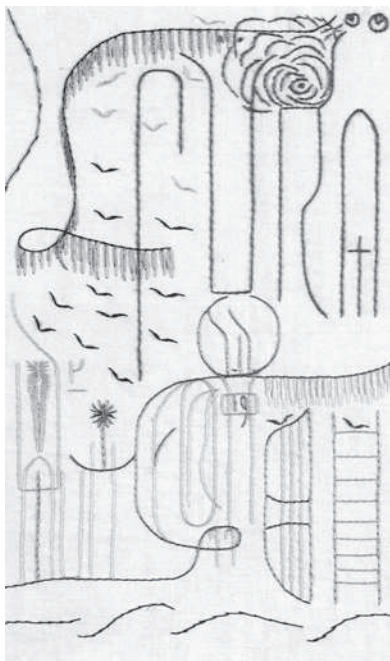


Fig. 2 Jeanne Natalie Wintsch, *Dr. Gehry*, 1923, thread on torn linen, 27 × 29.3 cm, Heidelberg, Prinzhorn Collection, inv. nr. 6039-2, detail.

female inmates can be identified.¹¹ They give insight into a world, in which reality and fiction as well as pictures and letters are intermingled. Similar to Richter's jacket, Wintsch created an embroidered testimony of her existence:

W
I_N.TSCH:
I am.¹²

Wintsch's professional attitude towards her work is documented in several letters and sketches she made.¹³ A certain skill in drawing was necessary to compose an embroidered work of high quality, as Grace Christie explained in 1929:

Before starting forth upon the adventure of making a design, it is necessary to be able to draw. Embroidering entails drawing with

the needle, a more difficult task than drawing with the pencil, so if a worker has learnt the one, the other will be a simpler task to master.¹⁴

The care in choosing the material to stitch on, the colours of the threads, and the composition of the picture's complicated elements reveals a certain awareness for the effects of embroidery. Other needle workers embroidered larger coherent texts, for example Lorina Bulwer (1838–1917) who stitched an autobiographical text on a patchwork ground in an English workhouse around 1900 (fig. 3).¹⁵ Bulwer lived in East Eng-

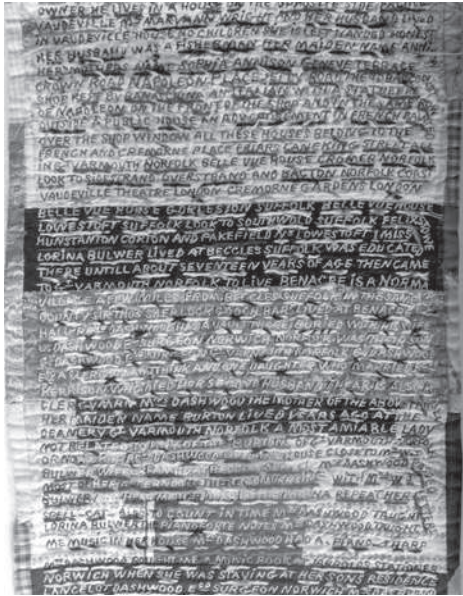


Fig. 3 Lorina Bulwer, Sampler, ca. 1900, thread on patchwork, ca. 406 × 34 cm, detail, Norfolk Museums and Archaeology Service, inv. nr. NWH cm: 2004.824.2.

land in the second half of the 19th century and was brought to the lunatic ward of a workhouse in her early sixties. She is the author of a chronicle of her life when she lived in Beccles and Great Yarmouth. The latter is a well-known seaside resort on the English coast, not far from Norwich where the sampler which she called a <scroll> (usually a roll of paper or parchment) is kept in the Textile Study Centre.¹⁶ Bulwer embroidered different pieces of cloth, sewn together to form a patchwork background for her writing. Though made from scrap, the scroll's form and texture give the impression of a precious object. As in Richter's jacket and Wintsch's handkerchiefs, the aesthetic effect of the patterns, colours, and textures of the works first appeal to the eye, after which the reading of the text reveals their autobiographical content, culminating in the repeated phrase: «I LORINA BULWER». As in the case of similar texts by psychiatric inmates from the late 19th century, hers can be read as an <embroidered autobiography>. The German Emma Mohr (ca. 1833–traceable until 1876)¹⁷ and the Italian Teresa Ottavo (ca. 1820–traceable until 1866)¹⁸ created comparable autobiographical texts in embroidered writing.¹⁹

Samplers of Their Lives Although Agnes Richter, Jeanne Natalie Wintsch, and Lorina Bulwer created uncommon embroideries, they still deployed <classical> embroidery techniques of their time. Wintsch's embroidered compositions of letters and pictures especially

recall so-called <samplers>. The term <sampler> is also used to describe Bulwer's scroll, which explains the cultural roots of her work and also the problem of finding an equivalent term for an otherwise unclassifiable object. A <sampler> is a piece of embroidery worked in various stitches as a specimen of skill. For centuries it was used by experienced embroiderers as a notebook of various stitches, patterns, and motives, and it gradually became a learning tool for girls in the 19th century.²⁰ To work with the needle was then a cultural technique women of all social classes were trained in.

The fact that, in needlework, «the semiotic resources for inscribing both glottographic and semasiographic systems are exactly the same», led to the use of embroidery also outside of Art Brut.²¹ Not only did women in psychiatric institutions use embroidery as a medium to communicate and reflect upon their personal histories. A sampler in the textile collection of the Victoria and Albert Museum, stitched by Elisabeth Parker in 1830, sums up the autobiographical confessions of a thirty year old, unmarried woman who saw herself at a turning point in her life. As she did not know what would become of her, she started to summarise her experiences in cross stitch, beginning with her childhood, ending in the present, asking herself: «What will become of my soul?»²² Another sampler created by a female English prisoner between 1837 and 1840 states: «For Gold nor Treasure have I none/No one on Earth to converse [with]». ²³ Several women of the Suffrage movement stitched their names on handkerchiefs in order to testify their imprisonment in 1912 and displayed them on demonstrations.²⁴

The Materiality of Memory The loss of individuality and identity by many women in psychiatric institutions, caused by this severe rupture in their lives, was reconstituted as they sat down to stitch their biographies. They inserted autobiographical and also rebellious content into a kind of <subversive stitch>. In verbalising their thoughts and memories, they went beyond creating an alternative world or simply surrounding themselves with self-made, homely objects. Using the <feminine> technique of embroidery they mended their shattered lives and undermined their given fate as <prisoners>, as they often regarded themselves, changing an otherwise silent medium into a tool to write visible and readable messages.

These documents not only testify to their authors' experiences since they also bring broader social and gender issues to attention. In Bulwer's case, she interweaves names of her family, friends, and neighbours, as well as of her <enemies>, with places and events of her time, like the London World Exposition in 1851 or her address to Maharajah Duleep Singh, the last Sikh king who lived in England in the late 19th century. She also states her sense of superiority over the other inmates whom she regarded as paupers and lunatics, while she evokes the <good> name of her honourable family. In her writing she gives a document of the self-perception of a woman of the mid and late 19th century who had not been married, having always lived and worked with her parents and upon their deaths eventually was brought to an asylum. All this is stitched in detailed work on a seemingly <endless> textile ground, unfolding the history of this particular woman, in epic length.

The materials speak for themselves, telling where they came from and how they were used. They also express the authors' need to reassure themselves of their personal identity through textiles in an indifferent or hostile environment, to reconstruct what was dear to them and what was destroyed or lost, and perhaps also to reflect and reinvent what constituted their self-perception. This is mirrored in the use of embroidery, which is used as means to mend and repair but also to represent. Thus precious objects were created, displaying the author's personality and history, as well as her technical skills in content, material, and design.

From Great Yarmouth to Margate From Bulwer's scroll a link can be drawn between <outsiders> of the 19th century and <insiders> of contemporary art. Outsiders wrote and stitched their memories before contemporary artists discovered textiles as materials to work with.



Fig. 4 Tracey Emin,
Hotel International,
1993, appliqué blanket,
260 × 240 cm, detail, New
York, Lehmann Maupin
Gallery.

However, we can also observe a tendency to express personal and autobiographical issues in the textile medium, especially in embroidery, as Rozsika Parker observed in 1984 in *The Subversive Stitch*, dealing with the use of embroidery in contemporary art:

In the twentieth century the personality of the artist has become all important: creativity is considered to reside in the person of the artist, not in what he or she makes. [...] Indeed, in certain art practices it is necessary for an artist only to designate an object as art for it to become so. Thus, if embroidery is to win recognition as art, it has to be stamped not with a pre-drawn pattern, but with a particular personality.²⁵

This description seems to fit also works by outsiders. Through the use of textile materials the impression of intimacy and closeness to the artist is evoked. It leads to the question of how personal, social, or artistic identity is represented in the textile medium in contemporary art. The personal history expressed by the work of art is valued as much as the aesthetic quality and seems to testify authenticity.

Tracey Emin uses textiles in her appliqué blankets, such as *Hotel International*, in which she sews pieces of fabric on a blanket from her childhood (fig. 4).²⁶ Interestingly, Emin herself acknowledges that the Prinzhorn Collection, exhibited at the Hayward Gallery in 1997, had some impact on her own appliqué work.²⁷ The artist also strongly emphasises her personal history and the representation of her identity by using textile materials from her own or her families' and friends' possessions.²⁸ The use of clothes, blankets, and handkerchiefs, which are marked by the traces of time, is meant to be read as an affirmation of the authenticity of the artist's work. Furthermore she makes use of the technique of embroidery and integrates written autobiographical information into her textile works. Her work deals with her biography,



Fig. 5 Janet Milne, *Sampler*, 1831, Silk threads on wool, 50.7 × 42 cm, detail, Glasgow Museums, inv. nr. E.1945. 111. 2.

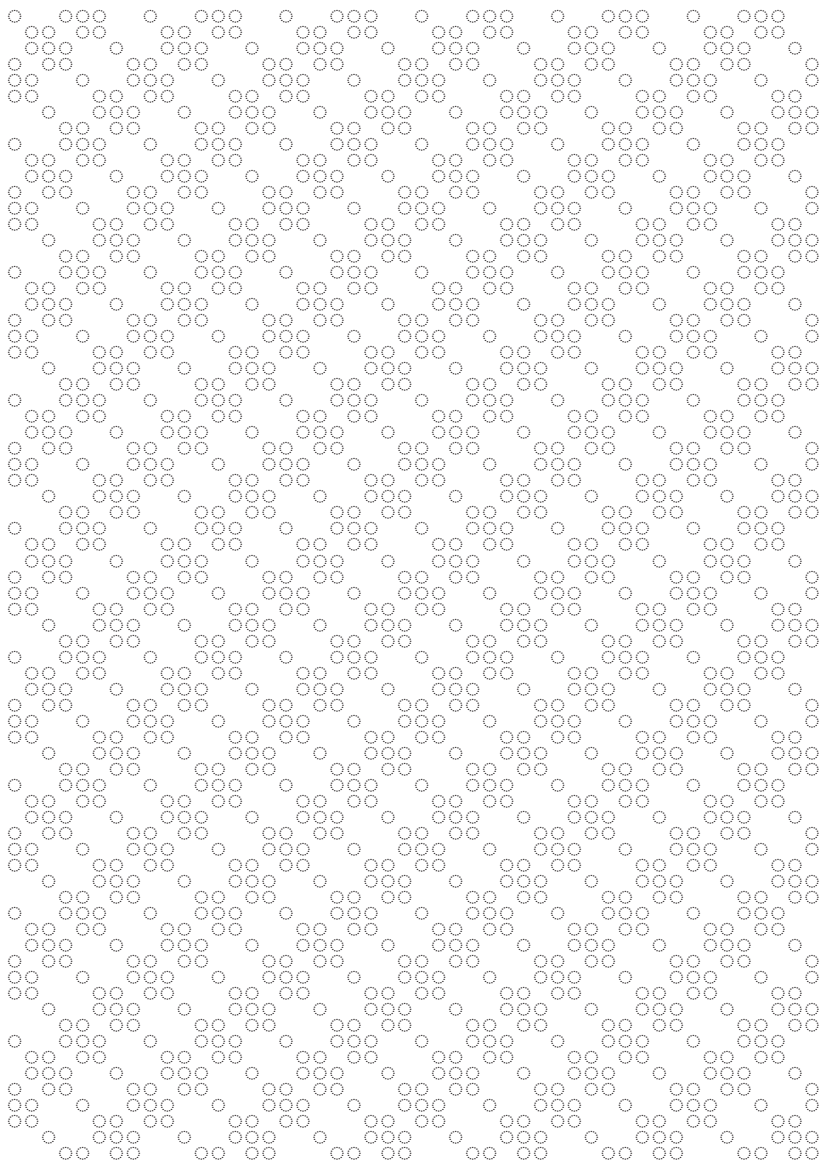
her childhood in Margate – a coastal resort south of Bulwer's Great Yarmouth – as well as traumata and her sexual life, her family and friends. She represents them as textile fragments in her blankets, using the technique of *appliqué*, which, as Mary Thomas remarked in 1936, more than other forms of needlecraft «affords the widest scope for individual expression; admitting no limit to subject or material».²⁹ Emin makes use of the freedom of the technique to put various textiles together. She writes autobiographical texts on pieces of clothes and then sews them to larger textiles in order to create large textile images. In spreading figurative and textual elements, the appliqué blankets recall traditional samplers of the late 19th century, such as Janet Milne's 1831 sampler that was made to decorate her home, displaying her skill in the art of embroidery (fig. 5).

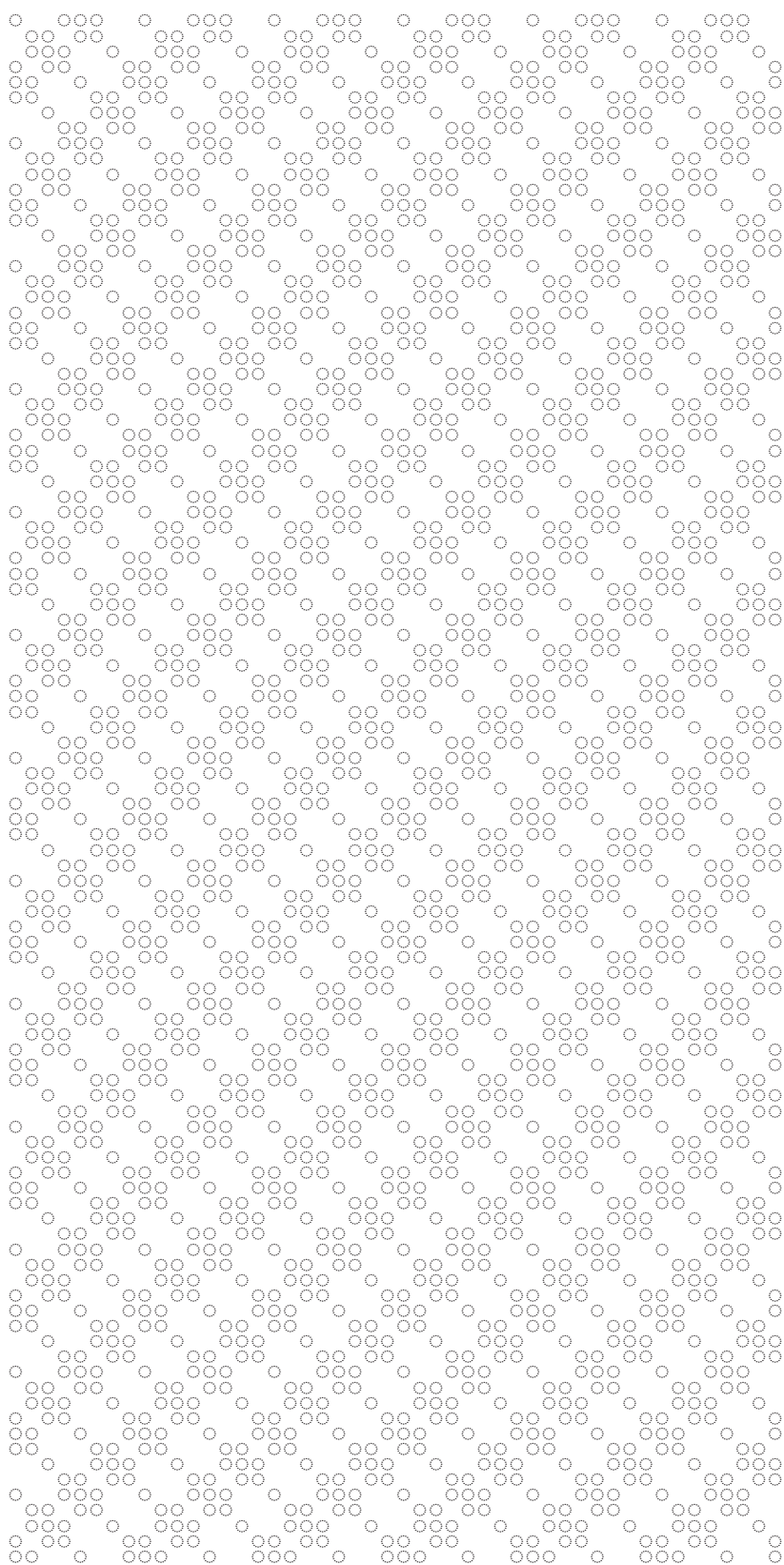
As Parker has pointed out in her study, the subversive character of embroidery could be seen as a reversal of the technique's original intention, which is to keep women silent, bent over time-consuming work, secluded in their homes. Women in psychiatric institutions reversed this by raising their voices through the medium of embroidered language. Today, embroidery is used as a way of representing

autobiographical content and hence to constitute artistic and female identity which has been a topic of women artists' exploration since the 1960s.³⁰ Like the outsiders of the 19th century, they use this technique in order to recount their stories, their identity.

1 Mary Thomas, *Dictionary of Embroidery Stitches*; London, Hodder & Stoughton, 1934; re-ed. by Jan Eaton; Vermont, Trafalgar Square Editions, 2007, p. 6. 2 Leslie Topp and Gemma Blackshaw, «Scrutinised Bodies and Lunatic Utopias: Mental Illness, Psychiatry and the Visual Arts in Vienna, 1898–1914»; in: *Madness and Modernity. Mental Illness and the Visual Arts in Vienna 1900*, ed. by Gemma Blackshaw and Leslie Topp; Farnham, Lund Humphries, 2009, p. 15–37, p. 19; exhibition: London, Wellcome Collection, 1.4.–28.6.2009. 3 Several exhibitions of the past decade have emphasised textile works: Bettina Brand-Clausen, Inge Jádi and Caroline Douglas, *Beyond Reason. Art and Psychosis. Works from the Prinzhorn Collection*; California/London, University of California Press/Hayward Gallery, 1998. John Beardsley and Roger Cardinal, *Private Worlds. Classic Outsider Art from Europe*; Katonah, Katonah Museum of Art, 1998/1999. *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, ed. by Bettina Brand-Clausen and Viola M. Michely; Heidelberg, Das Wunderhorn, 2004; exhibition: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 29.4.–25.9.2004. *Oltre la ragione. Le figure, i maestri, le storie dell'arte irregolare*; Bergamo, Skira, 2006; exhibition: Bergamo, Palazzo della Ragione, 4.5.–2.7.2006. *Inner Worlds Outside. Mundos Interiores al Descubierto*, ed. by Roger Cardinal; Barcelona, Fundación La Caixa, 2006; exhibition: Madrid, Fundación La Caixa, 27.1.–2.4.2006. *L'envers et l'endroit*; exhibition: Lausanne, Collection de l'art brut, 8.6.2007–27.1.2008. *Der Himmel ist blau & Nacht sein. Werke aus der Sammlung Morgenthaler, Waldau*; Bern, Edition Solo, 2008; exhibition: Bern, Kunstmuseum, 1.2.–18.5.2008. 4 Brand-Clausen/Michely 2004 (cf. note 3). Monika Ankele, *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse aus der Sammlung Prinzhorn*; Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2009, p. 180–181; dissertation: Universität Wien, 2008. 5 Viola Michely, «Agnes Richter»; in: Brand-Clausen/Michely 2004 (cf. note 3), p. 146–147. Kristina Hoge, «Gegenwartskunst und Psychiatrie. Zeitgenössische Künstler reagieren auf Werke der Sammlung Prinzhorn»; in: *Kunsttexte.de*, 2009, section *Gegenwart*, nr. 2, 3 p., p. 2–3; PDF online: <http://www.kunsttexte.de/2009-2/hogekristina-3/PDF/hoge.pdf>. 6 Ankele 2009 (cf. note 4), p. 178–183. 7 Transcription of Agnes Richter's jacket in: *Schwarzseiden. Lisa Niederreiter. Agnes Richter/Black Silken. Lisa Niederreiter. Agnes Richter*, ed. by Thomas Roeske; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2009, p. 46–47; exhibition: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 18.3.–3.5.2009. 8 Thomas Röske, ««Schwarzseiden». Lisa Niederreiter reagiert auf das Jäckchen von Agnes Richter. «Black Silken». Lisa Niederreiter Responds to the Little Jacket of Agnes Richter»; in: Röske 2009 (cf. note 7), p. 6, p. 65. 9 Ankele 2009 (cf. note 4), p. 181. 10 Brand-Clausen/Michely 2004 (cf. note 3), p. 93–103. 11 Bettina Brand-Clausen, ««Je me déclare Dieu-Mère, Femme-Créateur». Die Schöpfungen der Stickkünstlerin Johanna Wintsch (1871–1944)»; in: *Pläne. Werke aus psychiatrischen Kliniken in der Schweiz 1850–1920*, ed. by Katrin Luchsinger; Zürich, Chronos Verlag, 2008, p. 46–50. 12 Brand-Clausen 2008 (cf. note 11), plate 7. 13 Ibid., p. 49. 14 Grace Christie, *Samplers and Stitches. A Handbook of the Embroiderer's Art*; London, B. T. Bartsford Ltd., 1920, second ed., 1929, p. 4. 15 Cf. Jonathan Tooke, *Hidden Histories. Discovering Disability in Norwich's Museum Collections*; Norwich, Norfolk Museums and Archaeology Services, 2006. 16 Ruth Burwood, «Stitches that Tell a Bitter Tale»; in: *SHCG News*; June 2007, nr. 59, p. 18–19. 17 Thomas Röske, «Emma Mohr»; in: Brand-Clausen/Michely 2004 (cf. note 3), p. 232–238. Id., ««Unschuld hier eingesperrt und ausgegliedert» – Das gestickte «Staats-Album» der Emma Mohr aus Erfurt»; in: *«Moderne» Anstaltspsychiatrie im 19. und 20. Jahrhundert – Legitimation und Kritik*, ed. by Heiner Fangerau and Karen Nolte; Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 361–369. 18 Gaël Bandelier, «Teresa Ottallo»; in: *L'Art Brut. Nek Chand, Josef Hofer, Ni Tanjung, Rosa Zharkikh, Teresa Ottallo, Paul Amar, Antonio Dalla Valle, Curzio Di Giovanni, Donald Mitchell*; Lausanne, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 2007, p. 69–80; series: Publications de la Compagnie de l'Art Brut, vol. 22. 19 Cf. Anna Lehninger, *Embroidered Autobiographies. The Constitution of the Self in Textile Works of Women in Psychiatric Asylums in the 19th and 20th Century*, dissertation, Universität Bern (2009). 20 Rebecca Quinton, *Patterns of Childhood. Samplers from Glasgow Museums 1640–1900*; London, Herbert Press, 2005, p. 6–7; exhibition: Glasgow, Scotland Street School Museum, 30.4.–26.9.2005. 21 Maureen Daly Goggin, «Visual Rhetoric in Pens of Steel and Inks of Silk: Challenging the Great Visual/Verbal Divide»; in: *Defining Visual Rhetoric*, ed. by Charles Hill and Marguerite Helmers; Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum, 2004, p. 91. 22 Elisabeth Parker, *Sampler*, circa 1830, linen

embroidered with silk in cross stitch, 85.8×74.4 cm, London, Victoria & Albert Museum, inv. nr. T.6–1956; in: Clare Browne and Jennifer Warden, *Samplers from the Victoria and Albert Museum*; London, V&A Publications, 2003, p. 108, plate 81. 23 I McK, *Sampler*, circa 1837–1840, silk threads on linen, 19×30 cm, Glasgow Museums, inv. nr. E.1977. 140; in: Quinton 2005 (cf. note 19), p. 76–77, cat. nr. 51. 24 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*; London, Women's Press, 1984, p. 197–201. 25 Ibid., p. 203. 26 Carl Freedman and Tracey Emin, «Who Is Dolly Bambi?»; in: *Tracey Emin. Works 1963–2006*, ed. by Carl Freedman; New York, Rizzoli Publications, 2006, p. 77. 27 Patrick Elliott, «Becoming Tracey Emin»; in: *Tracey Emin. 20 Years*, ed. by Patrick Elliott and Julian Schnabel; Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2008; exhibition: Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2.8.2008–22.2.2009, p. 32. See also Brand-Clausen/Jádi/Douglas 1998 (cf. note 3). 28 Freedman/Emin 2006 (cf. note 25), p. 78. 29 Mary Thomas, *Mary Thomas's Embroidery Book*; New York, Gramercy Publishing Company, 1936, reprint, Whitefish, Kessinger Publishing, 2005, p. 1. 30 Peter J. Schneemann and Judith Welter, «Formate und Lektüren des Autobiografischen/Formats and Readings of the Autobiographic»; in: *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst/The Autobiographical in Contemporary Art*, ed. by Kathleen Bühler; Heidelberg, Kehrer Verlag, p. 62; exhibition: Bern, Kunstmuseum Bern, 14.11.2008–15.2.2009.





Schon unter den ältesten erhaltenen künstlerischen Werken aus psychiatrischen Anstalten sind Stick-, Näh- und Häkelarbeiten. Alles, was den Ärzten davon aufhebenswert erschien, weicht deutlich von traditioneller ›Handarbeit‹ ab. Denn die Mediziner suchten in den Artefakten Pathologisches. Heute ist man sich einig darüber, dass sich in diesen originellen Leistungen mehr als nur Symptome erkennen lässt, steht doch immer eine komplexe Biografie dahinter, für die neben der diagnostizierten psychischen Krise nicht zuletzt die Psychiatrisierung mit ihren Folgen prägend war.

In den letzten Jahren hat sich durchgesetzt, die Werke vor allem als Aufbegehren zu lesen, zum einen gegen das Disziplinierungsmoment im ›Handarbeiten‹, zum anderen gegen das gesellschaftliche Ausgrenzen von Normabweichung. Gegenüber dieser etwas verhärteten kämpferischen Position, die aus spätfeministischer Weltsicht gespeist wird, möchte ich in meinen Ausführungen die Interpretation wieder öffnen.

Die betrachteten Werke aus der historischen Sammlung Die folgenden Beispiele stammen durchweg aus der Sammlung Prinzhorn, die seit 2001 in einem eigenen Museumsbau an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg untergebracht ist. Weltberühmt sind jene mehr als fünftausend Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Textilarbeiten, die zum Großteil nach dem Ersten Weltkrieg von einer Vielzahl psychiatrischer Heilanstalten, Kliniken und Sanatorien vor allem deutschsprachiger Länder nach Heidelberg geschickt wurden – auf einen Aufruf des Kunsthistorikers und Mediziners Hans Prinzhorn (1886–1933) hin.¹ Er war 1919 von dem damaligen Leiter der Psychiatrie, Karl Wilmanns, als Assistenzarzt nach Heidelberg berufen worden, um eine von Emil Kraepelin zwischen 1890 und 1903 begonnene kleine ›Lehrsammlung‹ zu erweitern und in einer wissenschaftlichen Studie auszuwerten. Sein Buch *Bildnerei der Geisteskranken* erschien 1922, ein Jahr, nachdem er die Klinik verlassen hatte.² Der für die Zeit ungewöhnlich aufwendig produzierte und reich illustrierte Band weckte die Neugier vieler Kunstinteressierter für die bisher kaum beachteten, oft verblüffend originellen Bildwerke von Menschen, die als ›Verrückte‹ marginalisiert worden waren. Als ›Klassiker‹ wurde die Pionierarbeit bis heute mehrfach wieder aufgelegt.

In der Zeit, aus der die Werke der historischen Sammlung Prinzhorn stammen, den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1930, hatten psychische Krisen andere Folgen als heute. Die Toleranz gegenüber jeglichem Abweichen von ›normalem‹ Verhalten war geringer, die Stigmatisierung von ›Verrücktheit‹ stärker. Tatsächlich waren Psychiater

damals hilfloser als heute. Werden dieser Tage die meisten, die eine psychische Krise durchleben, nur kurz stationär behandelt, das heißt mit Hilfe verschiedener Therapien und Medikamente resozialisiert, blieben damals die meisten Menschen mit der Diagnose *Dementia praecox* (‘vorzeitige Verblödung’) – ab 1911 allmählich *Schizophrenie* – auf Dauer interniert. Sie wurden oft mehrere Jahrzehnte bis zu ihrem Tod weggeschlossen in Institutionen, in denen man außer Bettbehandlung, Beruhigungsmitteln, Zwangsmaßnahmen (Tobzelle, Fixierungen, Dauerbad) und Arbeitstherapie keine Behandlungsmöglichkeiten kannte. Die Folge sozialer und intellektueller Unterstimulierung war fast immer eine Art Autismus, den man fälschlich als zwangsläufigen ‘schizophrenen Endzustand’ deutete. Auch die historischen Werke der Sammlung Prinzhorn stammen vielfach von LangzeitpatientInnen, die sich kaum noch sprachlich äußerten.

Darüber hinaus ist zu bedenken, dass Männer und Frauen damals auch von der Psychiatrie ungleich behandelt wurden. Während Männer in die Anstalten kamen, wenn sie ihre Rolle als handelnde Subjekte missbrauchten oder darin gänzlich versagten, brachte man Frauen in die Kliniken, wenn sie der gewünschten Position als gesellschaftliche Objekte nicht entsprachen. Grund für die Diagnose *Dementia praecox* und *Schizophrenie* war bei ihnen oft, dass sie sich nicht in den Status fügten, den man für sie vorsah: sittsam, ordentlich, still und angepasst zu sein. Eindrücklich ist das Gegenüber von historischen Fotografien zweier Frauen, die Anstaltseintritt und -austritt dokumentieren sollten, nach dem Prinzip des ‘Vorher-Nachher’. Die Fotos sind in einem Album bewahrt, das um 1910 in der hessischen Anstalt Weilmünster zur Ausbildung des Personals angelegt wurde (Abb. 1).³ Die Bürgerfrauen im Zustand der ‘Manie’ erscheinen uns heute ‘gesünder’, glücklicher, freier und individueller im Ausdruck denn als ‘Gesundete’ beim Verlassen der Anstalt.

Die ungleiche Behandlung steht sicherlich auch hinter der Tatsache, dass weniger künstlerische Werke von psychiatrisierten Frauen aus jener Zeit existieren, obgleich die Geschlechter in den Anstalten ungefähr gleich stark vertreten waren. Von den Werken der historischen Sammlung Prinzhorn stammen nur zwanzig Prozent von Frauen. Wahrscheinlich gestand man Frauen weniger Raum für Kreativität zu als Männern und maß ihren Werken zugleich weniger Wert bei.

Ein Überblick, wie ihn 2004 die Heidelberger Ausstellung *Irre ist weiblich* gegeben hat, zeigt, dass Frauen in Anstalten damals künstlerisch anderes schufen als Männer.⁴ Diese träumten von Weltbeherrschung, von multipotenten Maschinen oder gar vom Perpetuum mobile, entwarfen revolutionäre Philosophien oder orgiastische sexuelle Programme. Internierte Frauen dagegen schrieben viel, vor allem Autobiografisches, waren mit sich, mit dem Verlust ihrer gesellschaftlichen Position und ihrer Habe beschäftigt. Und sie griffen auf diejenigen Techniken zurück, die ihnen vertraut waren, mit denen man sie als junge Mädchen zur Stille, Sauberkeit und Akkuratessse erzogen hatte: die Nadelarbeiten.

Prinzhorns Buch spiegelt das geschlechtliche Ungleichgewicht der Sammlung wider. Unter den zehn ‘schizophrenen Meistern’, denen er eigene Kapitel widmet, ist keine Frau. Im übrigen Buch sind sie

unterrepräsentiert; Textilien tauchen kaum auf. Demgegenüber gehören heute, durch Ausstellungen der Heidelberger Sammlung seit ihrer Wiederentdeckung in den 1960er Jahren, einige Werke von Frauen zu den bekanntesten. Viele bewegen zum Beispiel die Briefe der Mannheimerin Emma Hauck (1878–1920), in denen sie wenige, an ihren Mann gerichtete Wörter, wie «Herzensschatzi komm», so oft wiederholt hat, dass sich fragile, aus Bleistiftbewegungen gewebte Kolumnen

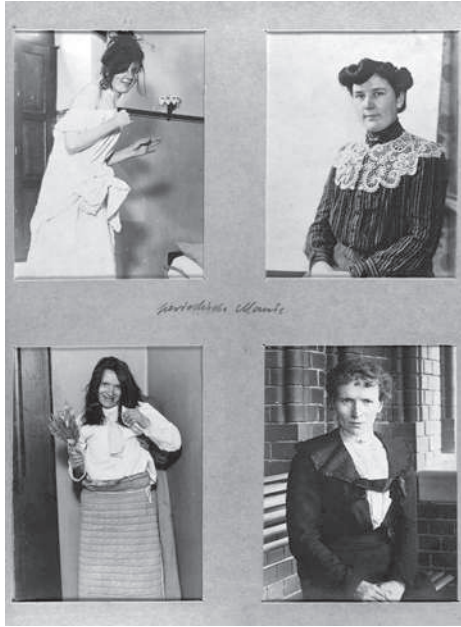


Abb. 1 Anonymus, *Periodische Manie*, ca. 1905–1914, Seite eines Fotoalbums aus der Anstalt Weilmünster, Kassel, Archiv des Landeswohlfahrtsverbands Hessen.

ergaben (Abb. 2).⁵ Prinzhorn bildete immerhin einen dieser Briefe ab, allerdings sehr klein, auf dem Kopf stehend, mit falscher Zuschreibung und als Beispiel für «Kritzelei» mit «erster Ordnungstendenz».⁶ Deutlicher konnte er nicht zeigen, dass ihm am Inhalt dieses Schriftstückes nicht gelegen war. Tatsächlich rangiert in seinem zeittypisch ausdrucksbezogenen Kreativitätsmodell das «Mitteilungsbedürfnis» an letzter Stelle.⁷

Texte am Körper Das ist wohl auch der Grund dafür, warum ein anderes erstaunliches Stück der Sammlung in seinem Buch fehlt, das vielen heute geradezu synonym für den Heidelberger Fundus erscheint: das Jäckchen der Leipziger Näherin Agnes Richter (1844–1918) aus dem Jahre 1895 (Abb. 3).⁸ Zum einen gehört es in den Bereich angewandter Kunst. Zum anderen dominiert der Mitteilungscharakter, da es über und über mit Text bedeckt ist. Die Ästhetik in der originellen Kombination von beidem konnte Prinzhorn noch nicht erfassen.

Agnes Richter war zunächst Hausmädchen in Dresden, dann für acht Jahre in den USA. Hier trug sie nach eigener Aussage große Ersparnisse zusammen. 1888 nach Dresden zurückgekehrt arbeitete sie als Näherin. Die zierliche und durch eine Seitwärtskrümmung der Wirbelsäule «missgestaltete» Frau blieb ledig. Bald fühlte sie sich von den Nachbarn bedroht, die angeblich nach ihrem Geld trachteten. Sie rief mehrfach die Polizei, bis sie 1893 wegen Unruhe und Hausfriedensbruch in die Anstalt gebracht wurde, zunächst nach Dresden, dann

nach Hubertusburg. Als ‹Gefahr für sich und andere› entmündigt blieb sie hier bis zu ihrem Tod 1918.

Am Jäckchen hängt ein Zettel, auf dem notiert ist: ‹Nähte in alle Wäsche und Kleidungsstücke Erinnerungen aus ihrem Leben›. Mithin ist das Textil nur Beispiel für eine umfangreichere Produktion, die sich nicht erhalten hat. Das Datum bezeichnet wohl den Abschluss der Arbeit. Verfärbungen unter den Achselhöhlen und Abreibungen der Schrift verraten, dass die kleinwüchsige Richter das Jäckchen selbst



Abb. 2 Emma Hauck,
Brief an den Ehemann,
16 × 10,3 cm, Bleistift
auf Papier, Heidelberg,
Sammlung Prinzhorn,
Inv. 3621.

getragen hat, vielleicht bis zu ihrem Tod.⁹ Nur wenige Stellen des gestickten Textes lassen sich noch entziffern. Einige können wir mit dem verbinden, was wir von Richters Leben wissen (zum Beispiel ‹Ich bin nicht groß›, ‹meine Jacke›, ‹Ich bin in Hubertusburg›), und bestätigen damit die beigegebene Information.

Die Anstaltsinsassin trug Aufzeichnungen ihres Lebens an ihrem Körper. In einer Situation, die Entrechtung und Verlust allen Besitzes bedeutete, gab Richter mit der für gewöhnlich bloß schmückenden, untergeordneten Technik der Stickerei dem Intimsten, der eigenen Erinnerung materiellen Ausdruck und stellte das Ergebnis an ihrem Körper zur Schau. Das könnte für ein bemerkenswertes Selbstbewusstsein sprechen. War es vielleicht sogar offener Protest gegen die gleichförmige Kleidung der Internierten, gegen den Druck zur Aufgabe des Individuellen?¹⁰

Diese Interpretation wird relativiert durch die Beobachtung, dass der Text nur an den Ärmeln des Jäckchens außen, am Korpus aber innen angebracht ist. Offenbar hat Richter hier ihre Absicht geändert. Denn am Korpus erscheinen die Nähte und Abnäher außen. Neben diesem Verkehren gibt es eine andere Widersinnigkeit des Kleidungsstücks: Wegen der Abnäher zu Seiten der Knopfleiste nimmt man zunächst an, dass es vorne geknöpft wurde. Dann aber wären die Ärmel falsch angesetzt, denn sie würden sich nach hinten statt nach vorne beugen.

Wollte die Anstaltsinsassin mit dem Falschen, ‹Verrückten› des Textils auf ihre Internierung als ‹Irre› deuten? Oder weist es auf autoaggressive Tendenzen?

Es ist wahrscheinlich, dass Richter mit dem Anfertigen eines eigenen Jäckchens und dessen Besticken mit Text weniger auf ihre äußere als auf ihre innere Situation reagierte. Das Schneidermuss für sie Anknüpfen an den ausgeübten Beruf bedeutet haben, ein Stück Konti-



Abb. 3 Agnes Richter, *Selbstgenähtes, mit Texten besticktes Jäckchen*, 1895, Garne auf Anstaltsleinen, Rückenlänge 38,5 cm, Rückenbreite 42 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 743.

nuität über den tiefen Bruch in ihrem Leben hinweg. Das Festhalten von Erinnerungen aber dürfte geradezu ein ‹Notprogramm› gewesen sein, um sich psychischen Halt zu geben – gegen die Angst gerichtet, sich selbst zu verlieren. Möglicherweise ist so auch das Wenden des Textes nach innen zu erklären: als vergewisserndes Gespräch mit sich selbst.

Liebesgabe Aus dem späten 19. Jahrhundert stammt auch das bestickte Taschentuch (Abb. 4) einer Frau, von der wir nicht mehr wissen, als dass sie zumindest im Jahr dieser Ausschmückung, 1897, in einer Heil- und Pflgeanstalt, vermutlich Pirna-Sonnenstein, lebte. Nach einer der Aufschriften des Tuchs wird sie als ‹Miss G.› identifiziert. Das mit 37 × 36 cm nahezu quadratische Textil wurde 1913 von Emil Kraepelin in seinem Psychiatrie-Lehrbuch als Beispiel für die ‹eigenartigen Kunstwerke› von Menschen mit *Dementia praecox* abgebildet. Für ihn macht sich hier der ‹Verlust des Geschmacks in schreienden Farbenzusammenstellungen und absonderlichen Formen geltend›.¹¹ Das Abweichen von der Norm nimmt er als extrem und deshalb als krank wahr.

Die Stickerei lässt auf den ersten Blick wenig Struktur erkennen. Zwar hat die Autorin zunächst die vier Ecken mit Kartuschen besetzt und darin Botschaften eingetragen: ‹Herr Dr. Wilführ from Miss G.›, ‹Forget me not›, ‹Souvenir tears Nov 16 1897›, ‹Dresden. Vergiß mein nicht Dr. W.› Die übrige Nadelarbeit ist aber ungleich über das Taschentuch verteilt, auf einige Partien sind Schlingen ganzer Garnbündel genäht, andere sind ungestaltet. Gisela Steinlechner deutet das ungleichmäßige Erscheinungsbild als Ergebnis eines plötzlichen Aus-

bruchs von Widerstandsenergie: «Irgendwann platzt ihr der Kragen, sie nimmt eine Abkürzung, <rotzt> alles auf einmal und durcheinander hin auf das kleine Fleckchen Stoff.»¹² Anschließend hat <Miss G.> mit großen Nadelstichen das Ergebnis fixiert, und damit, so scheint es, das Zufällige zum Gewollten erklärt.



Abb. 4 <Miss G.>, *Ohne Titel*, 1894, Stickgarn auf einem Leinentaschentuch, 37 × 36 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 6053. Siehe auch Farabbildung v.

Verfolgt man den Verlauf der Garnschlingen genau, wird allerdings deutlich, dass sie zumindest zum Großteil nicht planlos zu liegen kamen. Für das Rahmen der Kartusche «Herr Dr. Wilführ from Miss G.» hat die Stickerin bereits ein Bündel von Fäden verwendet. Bei «Dresden. Vergiß mein nicht Dr. W.» wollte sie dann offenbar auf gleiche Weise einen noch üppigeren Schmuck gestalten. Die dazu verwendeten Schlingen verschieden farbiger Garnbündel bilden zwar kein symmetrisches, aber doch ein gleich gewichtetes, «barockes» Ganzes. Erst nach dieser Verzierung scheint der Umgang mit dem Stickgarn sich verselbständigt zu haben, wobei zumindest die Herzform am Tuchrand noch absichtsvoll bildhaft sein dürfte.

Statt eines Ausbruchs von Unwillen wäre demnach ein Prozess zu rekonstruieren, bei dem der Wunsch nach Steigerung der Zier aus dem Ruder gelaufen ist. Das Ornament wuchs und wuchs und überwucherte schließlich anfängliche Struktur und Absicht. Möglicherweise hat ein plötzliches Realisieren dieses zerstörerischen Sich-Verlierens ins Schmücken zum Abbrechen der Stickerei geführt.

Am Boden Zwei Fotografien von 1894 in der Sammlung Prinzhorn (Abb. 5–6) dokumentieren jeweils ein Werk von Marie Lieb, über die wir nur wissen, dass sie damals mit der Diagnose «Periodische Manie» in die Psychiatrische Universitätsklinik Heidelberg gekommen war. Auf Parkettboden sind Muster aus Leinenstreifen zu sehen, bestehend aus Sternen, Kreuzen, Punkten und anderen Formen, von denen manche an Schriftelemente erinnern. Was heute als künstlerische «Bodenarbeiten» klassifiziert würde, erschien den Ärzten um 1900 bloß als außergewöhnliche «Zimmerdekoration» und damit ein Beleg für die Krankheit der Frau. Wilhelm Weygandt, der 1897–1899 Assistent von Kraepelin in Heidelberg war und eine der Fotografien in

seinem *Atlas und Grundriss der Psychiatrie* (1902) abbildet, schreibt, dass die «tobsüchtige Kranke» die Gestaltung «aus Fetzen des zerris-

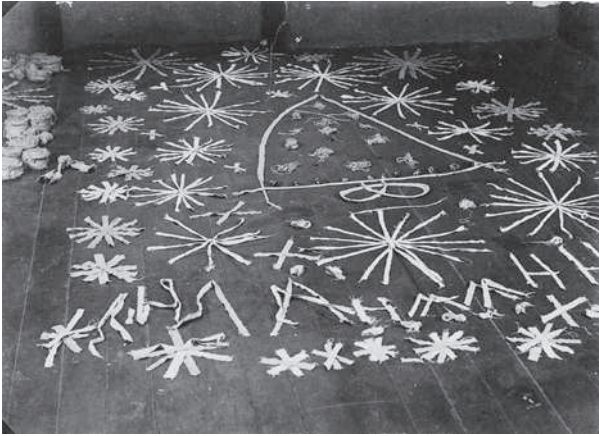


Abb. 5 Anonymus, Zelle der Marie Lieb, 1894, Fotografie, 11 × 16 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 1771/1.

senen Bettzeugs auf den Einzelzimmerboden» gelegt habe. Gleichwohl trägt das Werk, wie überhaupt alle von Anstaltsinsassen gefertigten, für ihn «den Stempel einer gewissen Gefälligkeit».¹³

Die Umstände dieser Gestaltungen aus Stoffstreifen werden sich wahrscheinlich nicht mehr klären lassen. Das Beobachtbare selbst steht allerdings Weygandts Angaben entgegen. So fällt auf, dass das Parkett auf beiden Fotos nicht das gleiche ist; insofern dürfte Lieb



Abb. 6 Anonymus, Zelle der Marie Lieb, 1894, Fotografie, 11 × 16 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 1772.

nicht nur den Boden ihres «Einzelzimmers» genutzt haben. Sodann steht der Hinweis auf ihre Tobsucht und die Beschreibung des textilen Materials als «Fetzen» im Kontrast zum Gleichmaß der Stoffstreifen; bei manchen wurden sogar beide Ränder sorgfältig ausgedünnt. Darüber hinaus scheinen die unterschiedlichen Farben der Musterelemente, auf die mehrere Grauwerte der Fotografien schließen lassen, gegen die Herkunft der Streifen aus «Bettzeug» zu sprechen.

All dies sowie die sorgfältig aufgerollten Stoffstreifen am Rande der Musterflächen, ein Stoffballen mit einer Papierbeigabe, der von lederen Riemen mit Schnallen zusammengehalten wird, als Bestandteil der einen Komposition und die schriftlichen Aufzeichnungen, die dabei liegen, lassen eher an ein planvolles, vorbereitetes Tun Liebs mit Duldung, wenn nicht gar Unterstützung der Anstalt denken. Warum aber wurde die Patientin auf diese Weise kreativ? Viola Michely sah dahinter den Wunsch, «einen Raum einzunehmen, den Boden, auf dem sie steht, zu verändern, zu gestalten nach ihren Vorstellungen», und wertete dies als «Strategie, das Herrschaftsgefüge umzukehren» im Sinne einer «Rebellion gegen herrschende Machtverhältnisse».¹⁴ Möglich ist aber auch, dass Lieb mit der individuellen Ordnung und dem Integrieren selbst entwickelter Schriftzeichen die Realität magisch beeinflussen wollte. Kreidezeichen und Ritzungen auf dem Boden haben eine lange Tradition in okkulten Praktiken von «Hexen» und Magiern. Und gerade um die Jahrhundertwende war Spiritismus in verschiedenen Ausprägungen wieder in Mode gekommen. Oder Lieb zielte tatsächlich auf eine bloße Schmückung des Bodens, in der Hoffnung, Ärzten und Pflegern gefällig zu sein. Wir können nicht davon ausgehen, dass Anstaltsinsassen stets nur daran dachten, den Gegensatz zwischen sich und ihren Betreuern zu betonen.

Von Teufeln gemacht Im April 1914 präsentierte Katharina Detzel (1872–1941) Ärzten und Pflegern der Anstalt Klingenmünster eine lebensgroße männliche Puppe aus Stroh und grobem Sackleinen (Abb. 7). Das Wesen hatte eine Glatze, einen imposanten Bart und war nackt. Die Krankenakte vermerkt, Detzel habe sie «an das vor die Lampe angebrachte Drahtgitter gehängt» und erklärt: «Nachts seien Kerle in ihrer Zelle gewesen, die hätten die Sache gemacht und kämen bald wieder, um dann sie [Patientin] aufzuhängen».¹⁵

Der protokollierende Arzt sah darin eine Taktik. Detzel habe in einen größeren Schlafsaal verlegt werden wollen, um leichter flüchten zu können. Tatsächlich kämpfte die erklärte Anarchistin aus Luxemburg, die 1907 wegen eines Anschlags auf die Eisenbahn festgenommen und schließlich in die Psychiatrie eingewiesen worden war, anhaltend gegen ihre Internierung und versuchte mehrfach zu entweichen, unter anderem mit selbstgefertigten Dietrichen. 1926 gelang es ihr schließlich, und sie wohnte danach bei ihrer Tochter. 1939 aber kam sie wegen Diebstahl und Urkundenfälschung erneut in Haft und bald darauf wieder in die Psychiatrie, diesmal in Andernach. Von dort verlegte man sie 1941 in eine weitere Anstalt, Johannestal in Süchteln. Ob sie den Krieg und den NS-Krankenmord überlebt hat, ist ungewiss.

Dafür, dass zur Deutung der Puppe weder die Erklärung Detzels, noch der Kommentar des Arztes ausreichen, spricht ein Eintrag der Krankenakte zwei Jahre später: «Auch aus dem Seegras flicht sie sich oft sehr phantastische Gewänder. Spricht viel von Teufeln, die nachts zu ihr kommen. Modelliert auch hin und wieder einen und tritt dann bald als Teufel mit großem Penis, als wassersüchtiger Mann, bald als Kellner [...] auf.»¹⁶ Welche Ursache und welchen Zweck könnte die Puppe von 1914 gehabt haben?

Michely sieht die Episode, von der die Krankenakte berichtet, als Ausdruck der «Angst, dass nachts das Pflegepersonal oder Ärzte in ihre

Zelle kommen, ihr Leben bedrohen».¹⁷ Bettina Brand-Claussen hat vorgeschlagen, in der Puppe die Karikatur eines Arztes zu sehen, wegen des großen Bartes und des Zwickers – als den sie die Umrandung eines der Augen deutete.¹⁸ Für beide Absichten scheint allerdings das Fertigen einer lebensgroßen Puppe allzu aufwendig.

Mir scheint bedeutsam, dass die auffällig ähnlichen Formen von Penis und Nase die teils komische, teils bedrohliche Figur als ganze sexualisieren. Formte Detzel den idealen Partner ihrer erotischen Träume? Es gibt zahlreiche Beispiele für bildliche Kreativität von internierten



Abb. 7 Anonymus, Katharina Detzel mit selbstgefertigter männlicher Stofffigur, April 1914, Fotografie, 16 × 11 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 2713a.

Männern aus sexueller Not.¹⁹ Warum sollte nicht auch eine Frau in der Anstalt aus ähnlichen Bedürfnissen gestalten? Dagegen muss nicht sprechen, dass Detzel dies nicht offen erklärte, sondern ihr Verlangen dem Teufel zuschrieb. Auch das Aufhängen der Puppe lässt sich als Abwehr deuten – als Folge des Erschreckens vor der Präsenz des eigenen Wunschbildes.

Epilog: fließende Energien Die textilen Werke, auf die ich bisher eingegangen bin, stammen sämtlich aus der historischen Heidelberger Sammlung und sind zum Großteil bereits vor Prinzhorn in den Fundus aufgenommen worden. Damals war Handarbeit ausschließlich eine Betätigung von Frauen. Das ist heute anders. Den langen gehäkelten Arm, der 2003 der Sammlung Prinzhorn geschenkt wurde (Abb. 8), gestaltete in den 1990er Jahren ein psychiatrisierter Mann, Alfred Stief. Die Plastik gehört zur neuen Sammlung des Museums, die seit den 1980er Jahren auf circa 12 000 Werke angewachsen ist.

Stief, 1952 als dritter Sohn von fünf Kindern eines Arbeiters geboren, wuchs in Recklinghausen auf.²⁰ Das introvertierte Kind schloss sich eng an weibliche Verwandte, besonders eine Tante, die Märchen erzählte und ihm Handarbeiten beibrachte. Ein Verkehrsunfall mit acht Jahren hatte Folgen. Wegen Leistungsschwächen kam Stief auf die Sonderschule, und selbst hier machte er keinen guten Abschluss.

Nach Arbeiten auf Bauernhöfen wurde er mit 18 Jahren Hilfsarbeiter auf dem Bau. Herumgestoßen und verhöhnt von den Kumpeln begann er zu trinken. Bereits mit 19 musste er zur Suchtbehandlung in die Psychiatrie. Als er 1985 volltrunken eine Frau belästigte, sperrte man ihn in die forensische Abteilung der Anstalt Benningens. Dort lebte er, bis vor kurzem richterlich die Unverhältnismäßigkeit seiner Sicherheitsverwahrung festgestellt wurde.

1992 entdeckte die Künstlerin Susanne Lüftner Stiefs künstlerische Talente und begann, sein Malen, Collagieren und Häkeln zu fördern.²¹ Seitdem sind eine Fülle textiler Plastiken entstanden, Fahrzeuge, Hüte, Köpfe und Extremitäten vor allem. Ein Charakteristikum sind die

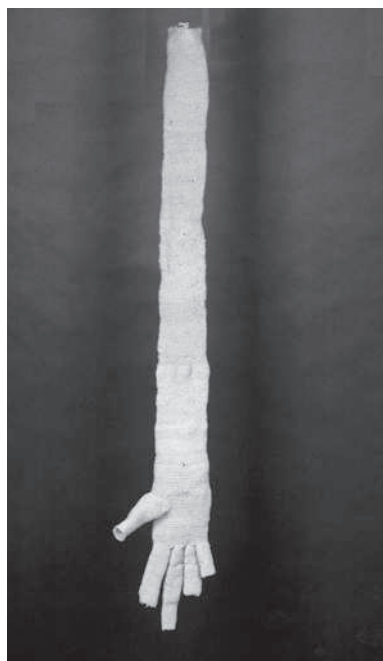
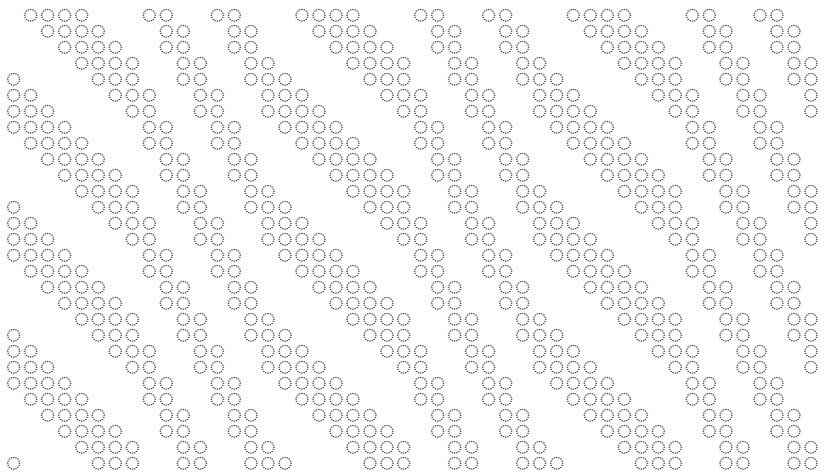


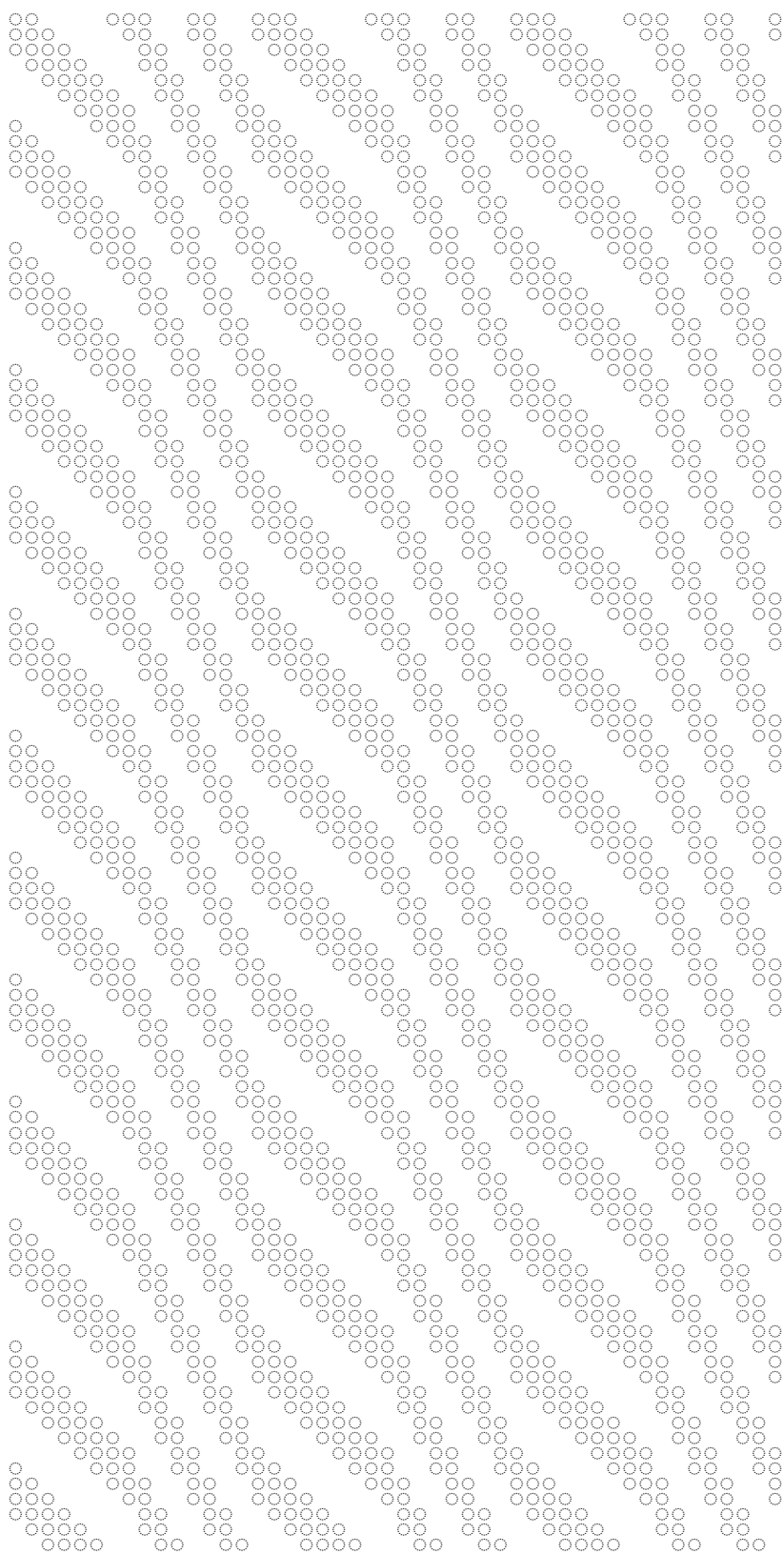
Abb. 8 Alfred Stief,
Arm mit Hand, 1990er
Jahre, Paketschnur in
Nadelbindung, Länge
125 cm, Heidelberg,
Sammlung Prinzhorn.

offenen Enden, etwa auch an den Fingern der gehäkelten Hand in Heidelberg. Zweifellos gestaltet Stief mit seinem künstlerischen Arbeiten in einer für einen Mann nach wie vor ungewöhnlichen Technik und mit den entstehenden Werken einen eigenen Raum innerhalb der Institution Psychiatrie aus. Vermeidet er Abschlüsse an den Plastiken, um angesichts der Internierung seinem Drang nach Freiheit Ausdruck zu geben?

Nach eigener Auskunft ermöglicht das Offene seiner Werke den freien Fluss von Energien. Demnach sollte man auch dieses Werk nicht auf einen Protestgestus festlegen. Es geht Stief zunächst einmal darum, seine individuelle Weltsicht zu ordnen sowie sich selbst und anderen zu veranschaulichen. Darin unterscheidet er sich weder von Agnes Richter, <Miss G.>, Marie Lieb und Katharina Detzel noch von den meisten Künstlern innerhalb und außerhalb der Psychiatrie. Das Instrumentalisieren eines künstlerischen Werkes in einem sozialen Zusammenhang bedeutet gewöhnlich einen zweiten Schritt – und es ist fraglich, ob der von Anstaltsinsassen wie den hier vorgestellten getan wurde.

1 Zur Geschichte der Sammlung siehe Bettina Brand-Claussen, «Das ‹Museum für pathologische Kunst› in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945»; in: *Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung*; Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 1996, S. 7–23; Ausstellung: Heidelberg, Schloss, 30.3.–28.4.1996. 2 Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*; Berlin, Springer, 1922. 3 Zu diesen Alben siehe *Ins Gesicht sehen*, Band 1, *Anonyme Fotografien aus der Anstalt Weilmünster 1905–1914*, hg. v. Bettina Brand-Claussen u. Thomas Röske; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2002; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 28.3.–2.6.2002. 4 Siehe *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, hg. v. Bettina Brand-Claussen u. Violy Michely; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2004; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 29.4.–25.9.2004. 5 Siehe zuletzt: Monika Jagfeld, «Emma Hauck, ‹Herzesschatzi komm› (Briefe an den Ehemann), 1909»; in: *Sammlung Prinzhorn – Wunderhüllen und Willenkurven – Bücher, Hefte und Kalendarien*, hg. v. Bettina Brand-Claussen u. Erik Stephan, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2002, S. 58; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn/Jena, Galerie im Stadtmuseum, 20.6.–8.8.2002/22.9.–24.11.2002. 6 Prinzhorn 1922 (Anm. 2), S. 60–62. 7 Ebd., S. 20. 8 Siehe zuletzt *Schwarzseiden. Lisa Niederreiter – Agnes Richter*; Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 2009; Ausstellung: Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, 18.3.–3.5.2009. 9 Wann genau das Jackchen in die Heidelberger Sammlung kam, lässt sich bislang nicht feststellen. 10 Viola Michely, «Agnes Richter»; in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 146. Etwas abgeschwächt trägt diese Sicht auch Monika Ankele vor, siehe dies., *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 2009, S. 181–183. 11 Emil Kraepelin, *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, 8. Aufl., Bd. 3: *Klinische Psychiatrie*, 2. Teil, Leipzig, 1913, S. 726 und Taf. XIII. 12 Gisela Steinlechner, «Eigenwillige Handschriften. Ästhetische Strategien und Modell weiblicher Autorschaft in der Sammlung Prinzhorn»; in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 15–25, hier S. 21; siehe auch: Monika Jagfeld, «Miss. G.», in: ebd., S. 140. 13 Wilhelm Weygandt, *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*; München, Lehmann, 1902, S. 302 und Fig. 93. 14 Viola Michely, «Marie Lieb»; in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 162. Ebenso argumentiert Monika Ankele in: Ankele 2009 (Anm. 10), S. 143–145. 15 Eintrag vom 20.4.1914, in: *Akte Katharina Detzel der Kreis-Heil- und Pflege-Anstalt Klingenmünster, Archiv der Pfalzkl. Landeck*, Archiv-Nr. 2554 (Kopie in der Sammlung Prinzhorn). Hier wird vermerkt, Detzel habe die Puppe ‹vor sechs Tagen [...] gemacht›, also am 14.4.1914. 16 Ebd., Eintrag vom 12.8.1916. 17 Viola Michely, «Katharina Detzel», in: Brand-Claussen/Michely 2004 (Anm. 4), S. 178. Ankele geht auf die Puppe nur allgemein als Beispiel dafür ein, dass ‹immer wieder [...] Patientinnen Objekte personifizieren›, Ankele 2009 (Anm. 10), S. 158. 18 In einem Gespräch mit dem Autor Heidelberg 2005. 19 Thomas Röske, «Lust und Leid – sexuelle und erotische Motive in Werken der Sammlung Prinzhorn»; in: *Licht und Schatten*, hg. v. Hans Förstl u. a.; Berlin, 2007; Serie: *Schriftenreihe der deutschsprachigen Gesellschaft für Kunst und Psychopathologie des Ausdrucks e. V. [DGPA]*, Bd. 26, S. 169–180. 20 Für Informationen zu Leben und Werk Stiefs danke ich Susanne Lüftner (Soest). 21 Susanne Lüftner, «Alfred Stief»; in: *Von der Kultur des Sichtbaren. Kunst-Praxis Soest 1994–2004 – eine Dokumentation*, hg. v. den Freunden und Förderern der Kunstpraxis Soest e. V., Soest, 2005, S. 88.





En 1960, Simon Hantaï dépose une toile de son châssis, la ligature, la peint puis la retend: ce sont les premières *Mariales*. En 1960, avec *Kathleen* et *Les Chiffons de La Châtre – Corsets roses*, Gérard Deschamps commence à fixer des pièces d'étoffes et de lingerie usagées sur des châssis. En 1967, Noël Dolla expose son premier *Étendoir*, fragments de tissus attachés sur un châssis démonté. Qu'y a-t-il de commun entre ces gestes radicaux, ayant eu lieu pendant la même décennie?

Qu'y a-t-il de commun entre ces œuvres, visuellement si disparates? Une observation rapide indique que chacune d'elles est tout ou partie constituée de tissus: la toile de Hantaï, les sous-vêtements féminins et les chiffons de Deschamps, les petites pièces de tissu de Dolla. Quelle que soit leur nature (toile, vêtements, fragments), ces tissus ont en commun d'être, conformément à la définition générique du substantif, constitués d'une surface en deux dimensions formée par l'entrecroisement d'une chaîne et d'une trame.¹ Une observation plus attentive montre que chacune de ces œuvres est, quoique de manière différente, munie d'un châssis, même s'il est démonté. Pour résumer: un châssis, du tissu, soit les éléments constitutifs de ce qui, depuis la Renaissance italienne, fait la peinture; plus exactement la toile, support de la peinture.

Mais il s'agit aussi de peinture, éternelle histoire de support, de surface, de forme, de couleur puisque pour autant, depuis Paul Cézanne, la rupture avec le sujet, la perspective, le tableau comme fenêtre sur le monde est déjà largement consommée. Que Marcel Duchamp, en inventant fin 1913 son premier ready-made, la *Roue de bicyclette*, a, considérant que la peinture se trouvait dans une impasse, signifié qu'il abandonnait le métier de peintre, prenant acte du contexte de son temps – le développement de la société industrielle, de la mécanisation et de la division du travail – auquel les peintres répondaient au même moment par le passage à l'abstraction, contribuant à substituer de fait la peinture comme *idée* à la peinture comme *métier*.²

C'est dans ce contexte historique que les œuvres de Hantaï, Deschamps et Dolla seront examinées, dans un texte qui voudrait montrer que leur prise en compte de la matérialité textile, selon des processus matériels et symboliques singuliers, contribue à comprendre comment, chacun à leur manière, ces artistes ont effectivement interrogé «la peinture», particulièrement mais non exclusivement dans son acception de «toile tendue sur un châssis».³

Outils, pratiques Né à Bia, village proche de Budapest en 1922, Simon Hantaï fréquente l'école des beaux-arts de la capitale hongroise avant de s'installer à Paris en 1949. Le «pliage comme méthode», qu'il donne comme clé de son œuvre, est institué à la galerie Kléber, en 1962, par

l'exposition des premières *Mariales*, et désigne en premier lieu le traitement qu'il fait subir à la toile, qui ne cesse jamais d'être le support de son travail, tout comme les pinceaux et les pigments dont il use, outillage du peintre qu'il n'a jamais voulu cesser d'être. Les techniques utilisées pour les *Mariales* (1960-1968), les *Meuns* (1967), les *Études* (à partir de 1969), les *Blancs* (1973-1974) puis les *Tabulas* s'apparentent à celles des teintures à réserve ligaturées: déposée du châssis, la toile est froissée plus ou moins intensément et régulièrement, pliée, nouée ou ligaturée, puis la couleur est posée uniformément; le dépliage fait apparaître l'intérieur des plis où la surface en réserve est restée vierge. Travail patient, répétitif, désincarné, hypnotique peut-être caractérisé par sa nature irréversible, invisible pour l'artiste lorsqu'il crée, sa mise en œuvre artisanale et machinale, tout est propre à effacer la «manière» du peintre.⁴

Comme Noël Dolla, né à Nice en 1945. Formé à l'école des arts décoratifs de sa ville natale, il use pour une part importante de son œuvre, dès 1967, de fragments d'étoffes (*Étendoir*), d'objets textiles d'usage: draps, torchons de cuisine, serpillières (*Structures-étendoirs*, *Serpillières*, *Torchons*), de mouchoirs (*Ne pleure pas Jeannette*), de gants de toilette (*Gant à débarbouiller la peinture*), de tarlatane appropriés comme



Fig. 1 Gérard Deschamps, *Visitors Coming Today*, 1965, tissus japonais et belges sur châssis, emboîtement de plexiglas, 80 × 63 cm, collection de l'artiste.

support. La peinture de Dolla est énoncée sous sa forme la plus minimale, la plus neutre possible, la plus simple techniquement, la plus dénuée de métier, sans recours au pinceau, outil traditionnel du peintre «classique», mais par trempage ou estampage à l'aide d'objets manufacturés tels des patins de protection de chaises, l'artiste retrouvant ainsi les gestes de l'imprimeur textile. Parallèlement, la séparation de la toile et du châssis, inaugurée avec son premier *Étendoir*, affirme le renoncement à la fenêtre ouverte dans le mur qui, depuis la Renaissance, constituait l'image de la peinture. Séparer la toile du châssis, c'est aussi décoller la toile libre de la cimaise, la suspendre dans l'espace, inventer de nouvelles règles pour l'exposition et modifier son fonctionnement.

Et comme Gérard Deschamps, né à Lyon en 1937, il vit à Paris à partir de 1944; très tôt, il y fréquente les galeries de la rue de Seine. Il expose dès 1955 des toiles abstraites à l'huile, qu'il abandonne rapidement pour produire des collages. En 1956, il peint ses premiers tableaux «matérialistes», incorporant des tissus qu'il plisse, des fragments de dentelle, des fils de fer mêlés à de la colle, du plâtre et de la peinture (*Sans titre*, 1956, 1957). À son retour d'Algérie, en 1960, et pendant une dizaine



Fig. 2 Gérard Deschamps, *L'Art au coco*, 1961, bannières japonaises sur châssis, collection particulière.

d'années, il met en œuvre des tissus – auxquels il ajoute parfois des objets de plastique – dans toute leur diversité: sous-vêtements masculins et féminins (*Les Chiffons de La Châtre*, 1960), (*Twist a gaines*, 1960), chiffons (*Déchantillonage*, *Critérion*, 1962), toiles à transat (*Bayadères*, 1963), tissus d'ameublement (*Sans titre*, 1960–1963), toiles cirées (*Plastique à la tapette*, 1961), bâches de l'armée américaine (à partir de 1961); tissus de la vie quotidienne que Deschamps accumule, juxtapose, fixe sur des châssis à l'aide d'épingles doubles, ou attache à des baguettes d'où ils tombent souplement. Tous sont utilisés tels quels, tous appropriés tels qu'ils ont été produits et traités hors du champ de l'art; leur agencement joue de la souplesse des tissus, de leur texture mate ou brillante, de leur décor lorsqu'ils sont imprimés, de leurs couleurs vives ou parfois pastel, de leur forme lorsqu'il s'agit de pièces d'habillement, exploitant l'ensemble des qualités génériques et la multiplicité des apparences de l'étoffe.

Prologomènes La rencontre entre peinture et textile, faut-il le rappeler, s'est faite à la Renaissance, lorsque la toile de lin montée sur châssis a remplacé les panneaux de bois comme support. Parallèlement, avec la découverte de la perspective, la peinture, art de la représentation, s'est convertie en art de l'illusion: la toile est tendue sur un châssis, les formes jaillissent d'une surface plane. Autant dire que sa qualité générique de souplesse ne participe pas à l'œuvre, et que son opacité est la condition de son usage: la toile constitue alors un support et non, comme dans les œuvres considérées ici, un matériau, ou un concept.

C'est à partir de 1959, avec la troisième série de *Concepts spatiaux*, que Lucio Fontana fait travailler la toile de manière absolument différente: elle n'est plus le support sur lequel sont posées les couleurs qui font naître des formes; monochrome, elle est un espace concret, énoncé en tant que tel par le geste radical du peintre, geste iconoclaste à bien des égards, qui la fend. Objectivement, les entailles jouent de ses qualités organiques de sa plasticité, de sa tension sur le châssis qui la déploie sans l'obstruer, et de sa capacité à être fendue.⁵ À l'être partiellement surtout, sans que la totalité de la surface soit affectée: pour pouvoir concevoir et exécuter ce geste, il fallait que le support soit ce qu'il est, un tissu, une surface formée de fibres entrecroisées, une chaîne et une trame solidaires qui peuvent être coupées.

Il n'est guère pertinent pour mon propos de vouloir établir l'antériorité de la «première» œuvre qui saisit la toile dans sa matérialité et fait travailler ses caractéristiques textiles. On constate simplement que de manière concomitante, au tournant des années 1960, selon des principes théoriques différents, des artistes ont exploré cette caractéristique pour chercher à répondre aux questionnements posés à la peinture depuis la fin du XIX^e siècle. De là, l'appréhension, l'usage, la pensée du textile dans le champ de la peinture ont effectivement changé du point de vue du statut du support considéré désormais aussi dans sa réalité d'objet. Certes, bien avant ce moment, on trouve du textile dans l'art: à l'exposition impressionniste de Paris en 1881, Edgar Degas a exposé une statue de cire colorée représentant une jeune danseuse vêtue d'un tutu de vrai tulle, chaussée de véritables chaussons, coiffée de cheveux réels, la *Petite Danseuse de 14 ans* dont le réalisme poussé à l'extrême fit scandale. Mais il s'agissait d'une sculpture, d'une description quasi anthropologique liée à la fois à la série à laquelle elle appartenait, des figures de cire utilisées comme modèle pour ses toiles et, puisqu'il a choisi de l'exposer, d'un manifeste du «mouvement réaliste».

Dans le champ de la peinture, on connaît le petit fragment de galon de tapissier que Pablo Picasso a collé sur une *Nature morte* (dite «le casse-croûte») au printemps 1914, deux années après la *Nature morte à la chaise cannée* qui inventait le collage. Cependant, dans le contexte de sa production, rien n'affirme que le caractère textile de ce rebut réponde à une intention particulière: issu des éléments de trompe-l'œil introduits par Georges Braque dans ses toiles en 1910, puis des lettres et des chiffres appliqués au pochoir comme autant d'éléments de la réalité destinés à résister au risque d'abstraction du cubisme analytique, cet objet constitue un signe du monde réel, comme le morceau de toile cirée imitant le cannage d'un siège; il introduit une ambiguïté qui interroge le rapport entre l'apparence et la réalité, ou mieux entre l'apparence et l'essence du réel, thème central du cubisme.⁶ Comme le fragment de toile cirée, le petit morceau de galon de tapissier contribue à ouvrir la voie au cubisme synthétique. Picasso utilisera sans plus d'intention d'autres objets textiles pendant sa période dite «surréaliste», par exemple une serpillière (*Guitare*, printemps 1926).

Toile, textile Hantaï, Dolla et Deschamps ont donc, de manière presque concomitante, choisi intentionnellement de mettre en œuvre du tissu. Avec des techniques, des outils, des intentions qui diffèrent, et pour des résultats formels dissemblables. Si l'on accepte de considérer

la peinture comme une affaire de support, de surface, de forme et de couleur, une description du traitement qu'en ont fait les artistes étudiés contribue à dégager les processus matériels et intellectuels mis en œuvre, dans la singularité de leur pratique picturale autour de cette question: comment, dans le contexte de l'art des années 1960, joue le textile?

Hantaï, donc, dépose la toile du châssis pour y appliquer la couleur mais la remonte ensuite; discret, son geste ne se donne pas à voir et pourtant, comme l'a remarqué Daniel Abadie, par le pliage et le nouage, il fait participer le support directement à la fabrication du tableau, qui dès lors «n'est plus un espace neutre, réceptacle du geste du peintre, mais devient l'un des termes, infiniment variable, de l'équation peinture».⁷ De même chez Dolla; si les «toiles libres» n'ont plus de châssis, le support et la surface se confondent, mais il pense le support de manière plus complexe dans ses *Étendoirs*, particulièrement le tout premier, exposé en 1967: il y a bien un châssis, mais il est démonté, deux de ses montants sont reliés par des cordes sur lesquelles les tissus sont attachés avec des épingles à linge. Le support ainsi déconstruit n'est pas rigide et l'œuvre demande à être accrochée spécifiquement dans le coin d'une salle, selon une géométrie qui varie à chaque exposition et qui met en jeu l'économie même de l'accrochage. L'*Étendoir* attire l'attention sur l'ambiguïté de la notion de surface: le volume de l'œuvre la figure-t-elle, ou est-elle fractionnée sous forme de fragments d'étoffes? Est-elle signe que l'espace de la toile est transmué en espace réel? Pour Deschamps, au contraire, les toiles tendues sur des châssis sont des supports considérés dans leur fonction d'usage, elles supportent, est-on tenté d'écrire, les étoffes et les pièces d'habillement qu'il épingle dessus; elles sont utilisées *stricto sensu* comme armature et les châssis n'ont plus systématiquement de fonction délimitative puisque les chiffons débordent. Chez Hantaï, comme chez Deschamps, la surface est encore le rectangle défini par son châssis, qui n'a plus de centre chez Hantaï mais conserve sa qualité de planéité; formée d'objets juxtaposés chez Deschamps, elle n'est plus plane. Dans chacune de ces œuvres, la référence est la toile et, qu'elle soit traitée spécifiquement ou que d'autres éléments la remplacent, ils sont toujours textile et en font agir la souplesse.

Si le questionnement autour du support et de la surface est énoncé et théorisé essentiellement pendant les années 1960, la forme et la couleur se trouvent au cœur du débat qui anime la peinture dès la seconde moitié du XIX^e siècle, depuis Manet, Cézanne et Matisse. Héritiers de l'abstraction et de ses multiples avatars depuis Kandinsky, Malévitch et Mondrian, dominante après la Seconde Guerre mondiale, qu'ils la revendiquent (Dolla), l'ait pratiquée (Deschamps) ou que les œuvres en présentent l'apparence (Hantaï), elle n'en constitue pas moins un référent de leur travail de peintres. C'est dire que le lien entre leurs œuvres et la réalité, à ce filtre, est complexe. Chez Hantaï, si les formes sont bien produites par la couleur, aléatoires (au moins jusqu'aux *Tabulas* plus géométriques, selon une logique explicitée *infra*) elles ne veulent rien décrire; la couleur, qui ne cherche pas à signifier pour elle-même, est destinée à témoigner du traitement que le peintre a fait subir à la toile et constitue un jeu entre le support, resté vierge à

l'intérieur des nœuds ou des ligatures, et les parties peintes; couleur et forme figurent la mémoire visuelle du pli, la mémoire du lent processus de fabrication. Chez Dolla, la forme est réduite à sa plus simple expression. Tantôt le point: quelques points posés de manière aléatoire sur des draps, des serpillières, des torchons sur lesquels ils se combinent avec les linceuls colorés, toujours estampés de couleurs primaires, deux au maximum, la seconde couleur, trois points contrastés, figurant la signature de l'artiste. Tantôt la ligne, résultant du trempage des tissus (*Serpillières, Croix*) qui tire profit de la capacité d'absorption du support textile. L'intervention de Deschamps est de nature différente puisqu'il ne produit pas directement forme et couleur, mais qu'il les organise; il n'en est pas moins le créateur de l'effet. Les chiffons, les bâches, les sous-vêtements sont utilisés tels qu'il les récupère, sans intervention de sa part, ils produisent la forme: il ne s'agit plus de représenter, mais de présenter, la couleur n'est pas seulement dans les tubes. Leur agencement, très esthétique, parfois esthétisant, ne doit rien au hasard, les textiles sont choisis pour être assemblés et leur arrangement fait travailler leur caractéristiques, qu'elles soient organiques (texture mate et brillante des *Chiffons de La Châtre* ou de *Sculpture rose*), ou intrinsèques (harmonie de bleus et gris de *Ice Cream Escrime*, motifs de *Trois Lichtenstein = Un Deschamps*, idéogrammes de *Trade Mark*).

Textile, peinture Cependant, pour que le textile fasse œuvre, il faut chercher au-delà de la «plasticité générique du matériau», par exemple en examinant la manière dont les artistes ont conceptualisé son usage.⁸ Proche des Surréalistes jusqu'au milieu des années 1950, Hantaï s'isole ensuite des mouvements et des avant-gardes et entame un long travail de déconstruction de la peinture, ancrée sur les rejets successifs de la figure, du sujet, de la représentation, du tableau comme fenêtre sur le monde, et de lui-même comme praticien. Ce retrait est accompli grâce à la technique du pliage, qui affecte à la fois «la peinture» et «le peintre». Hantaï reconnaît l'influence de Jackson Pollock qui, pour ses *drippings*, a libéré la toile du châssis et l'a travaillée, brute, étalée sur le sol, *all over*. Au-delà, «le pliage comme méthode» se réfère à un processus, tout d'abord une succession d'actions: former le pli, peindre, défaire le pli. Plier la toile, c'est créer un dedans – l'intérieur du pli – et un dehors, c'est donc vouloir, plus conceptuellement, conserver des parties de toile vierge – les réserves, les protéger de la couleur, conserver un état «d'avant», antérieur à la pose du pigment. Par là, comme l'a montré Marcelin Pleynet, Hantaï manifeste par la peinture ce qui n'est pas peint en travaillant moins sur la matière colorée qui recouvre la toile pliée que sur «sa dépendance lumineuse à ce qu'elle découvre en se déchirant: le blanc [qui] se qualifie de tonalités que l'artiste n'a pas peintes et qui disent dans la lumière la vérité de la peinture, la vérité qui éclaire la peinture, l'esprit de vérité qui éclaire la peinture.»⁹ C'est aussi inscrire la toile dans une temporalité et convoquer la mémoire: la toile raconte l'histoire du processus qui l'a fait naître, mais si les gestes sont les mêmes, chaque toile est différente, le pli fait à l'aveugle laisse apparaître chaque fois des formes nouvelles, les *Tabulas* géométriques le montrent particulièrement. Le rythme singulier du travail et sa répétitivité induisent un puissant lien au corps – le corps du peintre

qui travaille machinalement, et comme dans *Peinture écriture rose*, une des œuvres majeures de Hantaï sur laquelle il avait, de l'Avent 1958 à l'Avent 1959, chaque jour, écrit des extraits de textes bibliques pour «parvenir à l'engourdissement de la main», au retrait du peintre.¹⁰ À son retour de la guerre d'Algérie, Deschamps retrouve Hains et Arman, rencontrés à la fin des années 1950, tous deux signataires du manifeste du Nouveau Réalisme en octobre 1960, et participe aux expositions du groupe l'année suivante. Souvent présenté comme un avatar de Duchamp et des Surréalistes, le mouvement est plus complexe qu'il n'y paraît à la vue des œuvres fort polymorphes. Il ne s'agit pas «simplement» d'accumulations d'objets, détritiques (*Tableaux Pièges* de Spoerri), objets manufacturés (masques à gaz ou bidons d'Arman, automobiles ou vêtements compressés de César, chiffons ou lingerie de Deschamps), de monochromes (Klein) ou d'affiches lacérées (Hains, Villeglé). Comme le remarque Michel Nuridsany, contrairement au ready-made de Duchamp dont l'objet manufacturé est neuf et change de statut par le déplacement du grand magasin au musée – il en fait une œuvre –, les objets des Nouveaux Réalistes ont été travaillés, par les artistes qui les collectent – les collectionnent – et les agencent, et avant eux par des anonymes, ceux qui ont pris les repas, utilisé les objets, porté les vêtements, lacéré les affiches.¹¹ En se les appropriant, les artistes transgressent leur valeur d'usage et, prenant acte de la prolifération des biens de consommation, expriment la volonté de ne pas ajouter de nouveaux objets, mais de choisir parmi ceux qui existent déjà; Villeglé l'exprimait ainsi: «la supériorité du «ravier» sur le «faire»». ¹² Rendant compte de l'émergence de la société de consommation, les Nouveaux Réalistes témoignent, de manière critique, en faisant entrer au musée des objets pétrifiés.

Formé à l'école des arts décoratifs de Nice où enseigne Claude Viallat, Dolla est associé dès la fin des années 1960 aux travaux de Supports/Surfaces et participe à ses expositions collectives à partir de 1971. Mouvement radical né dans le bouillonnement contestataire de la fin des années 1960, Supports/Surfaces affirme son refus d'une pratique artistique conventionnelle par un travail de déconstruction de la peinture: il s'agit, selon les termes de Viallat, de «travailler tous les refoulés de la peinture traditionnelle (endroit/envers – tension/détension – molesse/dureté – mouillure – imprégnation – format – etc.)», pour les appréhender, la nature textile du support est fondamentale.¹³ Quelques systématiques que soient les questionnements des membres de Supports/Surfaces, les réponses mises en œuvres sont loin d'être homogènes, comme le montre Daniel Abadie, elles associent des gestes marquant des desseins conceptuels opposés: Viallat, Dolla, Arnal, Saytour manipulent la toile libre, isolée de son châssis, attentifs à la tension, la dé-tension ou au pliage alors que Dezeuze ou Buraglio sont partisans du châssis; Viallat, Dolla, Pagès et Toni Grand mettent en œuvre des pratiques artisanales, estampage et trempage pour les deux premiers, savoir-faire du bâtiment ou menuiserie pour les autres, qui peuvent aussi être métonymiques, comme la gaze ou le filet évoquant le tissage de la toile non préparée ou le bois rappelant le châssis invisible, chez Dolla ou Valensi.¹⁴ Parmi les gestes radicaux produits par le groupe, on retient essentiellement la séparation de la toile et du

châssis, déconstruction de l'image de la peinture, le détachement de la cimaise, introduction des notions d'endroit et d'envers de l'œuvre et mise en valeur de sa malléabilité, le refus du tableau de chevalet, rejet du «beau métier» induisant un geste plastique minimum, et enfin l'utilisation de couleurs primaires, qui contribuent à réintroduire «la peinture et la couleur dans le champ de l'art au moment où celui-ci se consacrait essentiellement à l'analyse de l'image par l'hyperréalisme ou à celle de l'artefact avec l'art conceptuel».¹⁵ Pourtant, la contemplation de beaucoup d'œuvres «support-surfaciennes» pour elles-mêmes et au-delà d'une intention analytique, dit que le travail du mouvement ne se résout pas à une autopsie systématique de la peinture volontiers théorisante et marxisante, et fait surgir un effet que Daniel Abadie nomme «le plaisir de peindre» dont il situe les sources dans l'histoire de l'art français du xx^e siècle où les artistes de Supports/Surfaces ont puisé, des gouaches découpées de Matisse aux pliages de Hantaï en passant par certains aspects du Nouveau Réalisme, monochromes, accumulations, emploi de matériaux d'usage.¹⁶

Tissus, chiffons Dans *L'aveuglement devant la peinture*, Pierre Daix affirme qu'il faut passer hors de l'homme pour récupérer le travail réel des artistes et des critiques, car ils n'ont pas conscience eux-mêmes de ce qui constitue leur originalité.¹⁷ Cependant Hantaï et Dolla ont parlé de leur travail, collaboré à l'écriture d'ouvrages, voire écrit eux-mêmes, et donné des éléments relatifs à leur choix de travailler, de faire travailler le textile. Si Deschamps se borne, non sans malice, à indiquer que les chiffons et vêtements usagés constituaient ni plus ni moins qu'une matière bon marché et à sourire lorsque l'on suggère que le maniement des épingles de nourrice renvoie à un univers féminin ou lorsque l'on évoque la charge émotionnelle de ces objets manipulés, portés, imprégnés des traces de ceux qui en ont usé, privant l'exégète de matériaux, Dolla sème ses textes, ses vidéos et ses expositions d'indices qui permettent de penser son lien au textile au sein d'un œuvre en constant devenir.¹⁸ En 1986, Dolla a renoué avec la figure, dans une série de toiles en hommage à ses frères morts du sida, *Tchernobyl*, et un peu plus tard avec la toile tendue sur châssis pour les *Silences de la fumée*, qu'il situe dans l'esprit de l'abstraction, sans pour autant abandonner les *Serpillières* et les mouchoirs (série des *Ne pleure pas Jeannette*) qu'il réinvente jusqu'à aujourd'hui. Considérer son travail dans son ensemble suggère de saisir le «ménager» et les œuvres qu'il y rattache moins comme une série que comme l'élément stable, la part concrète de l'esprit de l'abstraction, celle qui relie l'artiste à son histoire singulière. D'autant plus que draps, mouchoirs, oreillers ne sont pas utilisés par hasard; toujours neufs, ces objets de l'intimité sur lesquels on dort, on pleure ou on fait l'amour, comme il le dit, s'ils subissent les mêmes traitements que les *serpillières*, ont un statut différent.

Dans les années 1960, Dolla a utilisé les draps de son trousseau pour des *Étendoirs*. Il s'agit là de mettre en œuvre un processus d'ordre social: en marquant de points de peinture, appliqués au moyen d'un patin de feutre utilisé comme tampon, des torchons éléments de son trousseau, l'artiste les détache de leur fonction matérielle – ils ne peuvent plus être des torchons, puisqu'ils ne peuvent plus être lavés, rendus à leur pureté originelle –, il les retire du lieu de rangement que leur assigne

leur statut – l'armoire – en les introduisant au musée. Cette nécessaire décontextualisation permet à l'objet de survivre à son usage, la fin de son usage n'est pas la fin de son existence, et par là même de modifier son rapport au temps. Si cependant il est exclu du trousseau, il conserve l'une de ses facultés sociales essentielles qui procède justement de ce rapport au temps: sa capacité à être transmis. Mais c'est la nature de sa transmission qui change: en le retirant de la circulation familiale et générationnelle, mais en prenant soin de lui conserver ses plis, comme une mémoire de son précédent statut – façon de dire que ce n'est pas n'importe quel support –, en le transmettant à une institution muséale non pas considérée comme substitut de la famille mais comme conservatoire d'œuvres d'art, son possesseur manifeste son identité d'artiste.

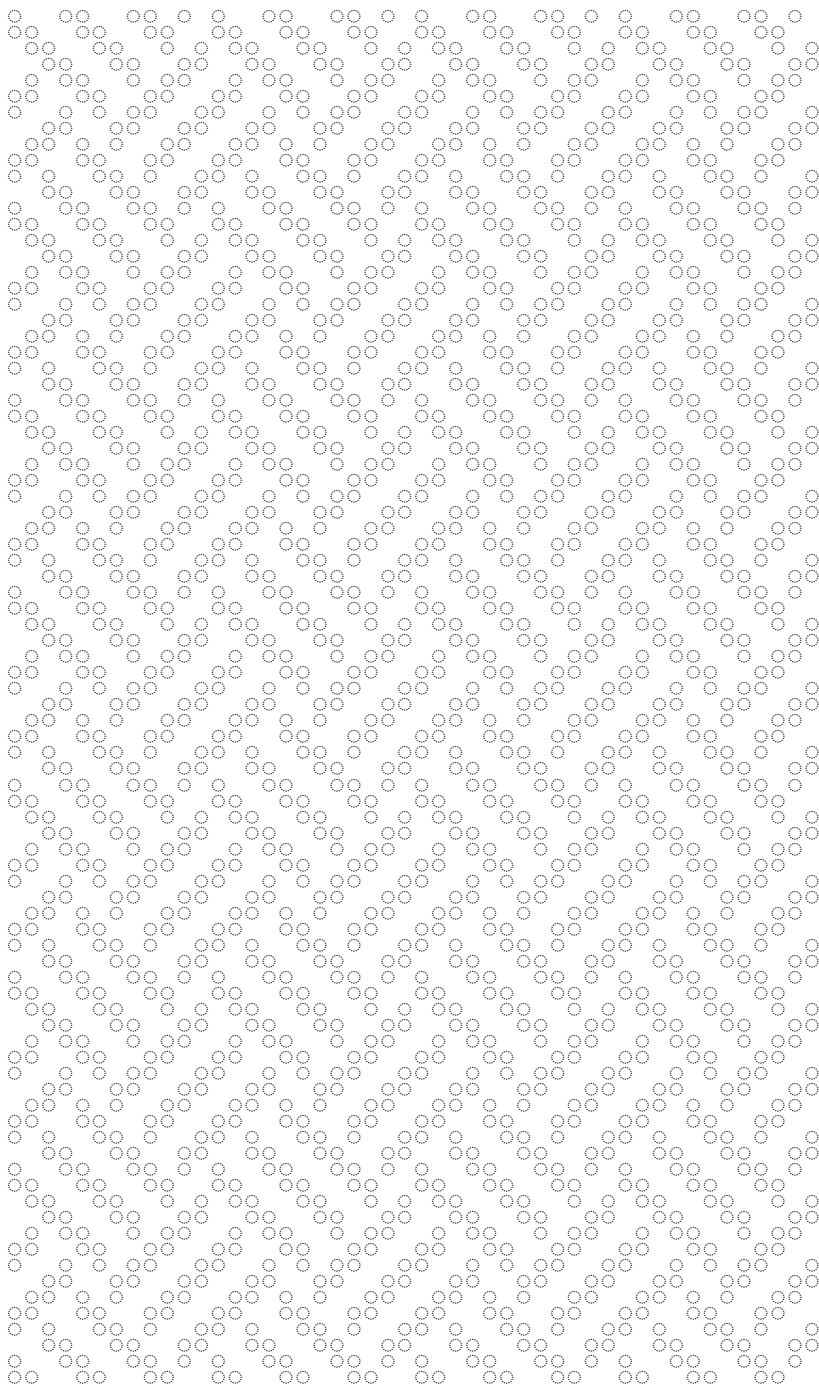
Hantaï, quoique d'une manière différente, a beaucoup parlé de son travail, dont les dimensions mystiques et conceptuelles ont suscité de nombreux textes, bien plus que la prise en compte de la matérialité textile du support, sa souplesse et sa malléabilité, sa mise en œuvre par des techniques artisanales, manuelles, domestiques, répétitives, qui ont été simplement mentionnées.¹⁹ Pourtant, dès 1976, lors d'une rétrospective de son œuvre au musée national d'art moderne de Paris, en faisant accrocher à l'entrée de l'exposition une photographie de sa mère et une photographie d'atelier représentant une *Tabula* en cours d'élaboration, pliée et ligaturée, Hantaï avait donné un indice: sa mère portait un tablier aux plis carrés bien visibles, semblables d'aspect aux plis de l'œuvre.

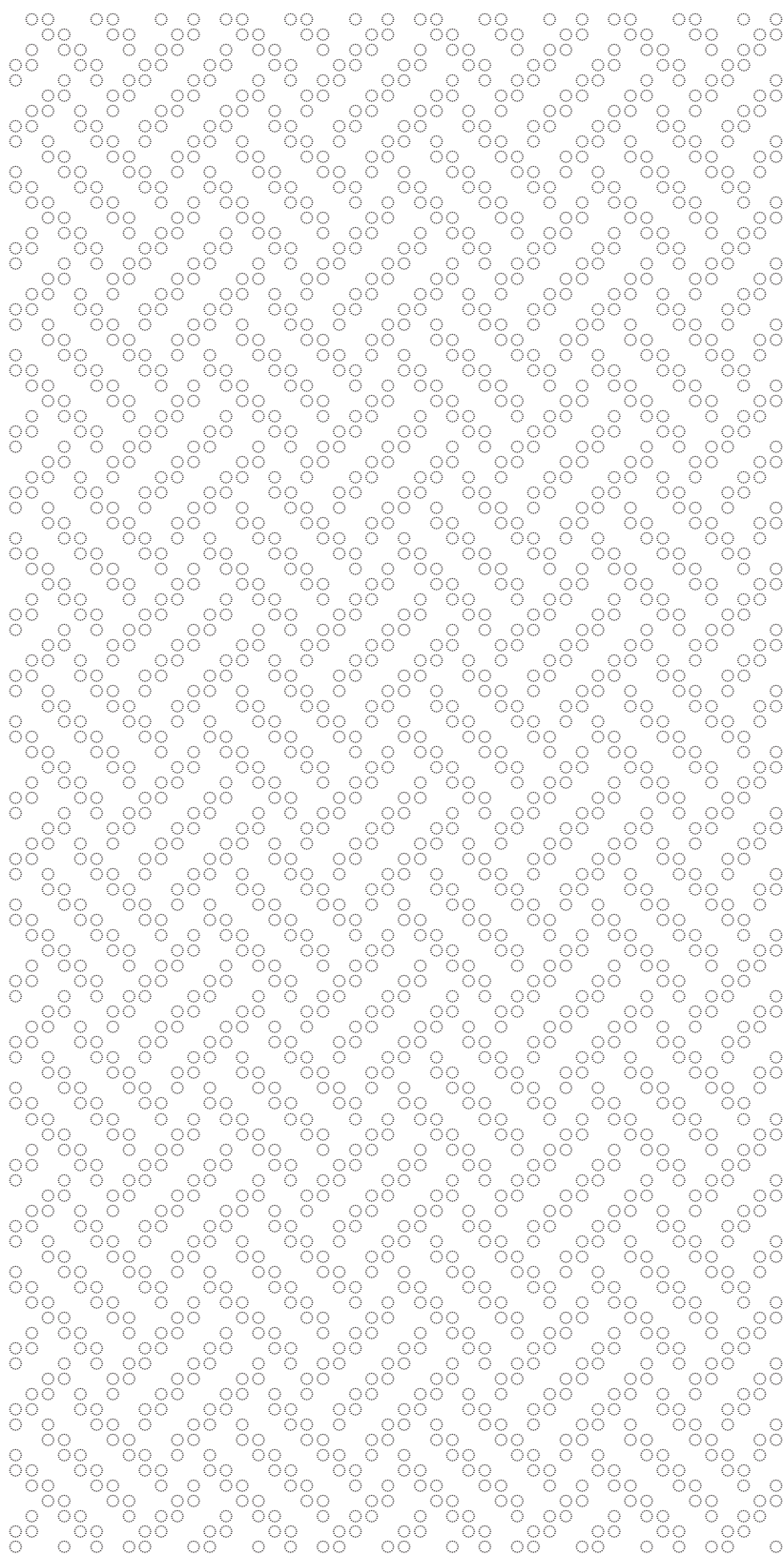
Entre ces deux images et le dispositif mis en place par le peintre, il y a toute l'histoire, matérielle et symbolique, de l'invention du «tablier de Hantaï», ou comment cet objet matériel, familial, porté par sa mère est devenu un concept.²⁰ C'est dans le processus plus que dans les objets, quelle que soit leur ressemblance proprement graphique, que se trouve l'homologie, dans la chair des gestes répétés, machinaux, ceux de la mère de l'artiste qui cylindrait longuement son tablier pour le sécher et ceux du peintre qui pliait, peignait et déplaçait inlassablement ses toiles, qu'il faut chercher comment Hantaï s'est approprié, dans le champ de l'art, une technique domestique, la transformant en pratique de l'examen, de l'investigation, de l'interrogation du pli. Le dispositif de l'exposition de Beaubourg où, à travers la photographie de son œuvre, Hantaï regarde sa mère comme s'il se regardait dans un miroir, renvoie à une de ses lettres: «Toute la vie copier sur le tablier, copier la vie copier le tablier».²¹ Le tablier de la mère est devenu le «tablier de Hantaï». Le souvenir familial est devenu objet relique, au sens de la géomorphologie; montré dans un musée, il a dépouillé son intimité, est né à la mémoire collective qui assure désormais sa pérennité. Plus, le caractère polysémique du terme «tablier», ses fonctions de protection, notamment du corps féminin et, on l'oublie parfois, masculin, mais aussi de passage (le tablier du pont-levis) et de portage (le tablier d'un pont) jouent uniformément dans l'appropriation qu'en a fait Hantaï, qui a choisi de le réincarner en *Tabula*, dénomination tout aussi polysémique qui, comme l'a remarqué Marcelin Pleynet, signifie peinture, tableau (*tabula picta*) mais aussi, entre autres, plis d'un vêtement.²²

Cependant, à ces textiles ennoblis par le processus symbolique de leur entrée au musée s'oppose, pour les trois artistes, les «chiffons» qu'ils ont manipulés. Hantaï qualifie lui-même ses toiles de «chiffons», Deschamps créé des œuvres qu'il titre *Les Chiffons de La Châtre*, des séries des *Chiffons japonais*, de *Chiffons belges*; le premier *Étendoir* de Dolla est décrit par l'artiste Ben, qui l'expose dans sa galerie, comme «des chiffons peints suspendus à des ficelles». ²³ Si l'on en croit les dictionnaires, le chiffon est fragment, usagé, rebut. Mais le chiffon n'est pas une fripe, il peut encore être recyclé et utilisé au dépoussiérage, au lavage, bref même usé il régénère, restaure, rénove; le substantif renvoie incontestablement au domestique, au ménage, à des activités culturellement «genrées», considérées féminines et, de là, sociales, métaphoriques si l'on veut du travail des artistes qui ne théorisent pas hors des données concrètes de la peinture et ont fait du textile un médium propre à remettre en cause, au-delà même des pratiques, ses liens avec l'endroit et l'envers, le neuf et l'usagé, le masculin et le féminin, l'intime et le commun, en générant un langage plastique inédit qui contribue à une nouvelle économie de l'œuvre, de la peinture et du statut d'artiste. ²⁴

1 Les substantifs «tissu» et «textile» peuvent être considérés comme synonymes en français, le terme «textile», qui se réfère à la matière (soie, coton, amiante) désigne en effet par métonymie les tissus fabriqués dans cette matière. Pour ce texte, j'emploierai «tissu» pour l'objet et «textile» pour le concept. 2 Jean-Luc Chalumeau, *La lecture de l'art*; Paris, Klincksieck, 2008, p. 128; première édition 2002; série: *50 questions*, vol. 9. 3 Que Gérard et Hélène Deschamps acceptent mes vifs remerciements pour leur chaleureuse collaboration. 4 Selon l'intervention de Madame Lucienne Peiry concernant l'art brut à la table-ronde de ce colloque. 5 C'est-à-dire visuellement, le dessin théorique de Lucio Fontana n'est pas envisagé ici. 6 Andréi Nakov, «Collages»; in: *Encyclopaedia Universalis*, éd. électronique, <http://www.universalis-edu.com>, consulté le 2 juillet 2009. 7 Daniel Abadie, «Les réserves de la peinture»; in: *Hantaï, Musée d'art et d'industrie*; Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, 1973, p. 9; exposition: Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, 29.11.-30.12.1973. 8 François Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui: de l'objet de l'art à l'art de l'objet*; Paris, Dis-voir, 1992, p. 60. 9 Marcelin Pleynet, «La levée de l'interprétation des signes ou Les manteaux de la Vierge»; in: *Hantaï*; Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1976, non paginé; exposition: Paris, Musée national d'art moderne, 26.5.-13.9.1976. Marcelin Pleynet, *Hantaï, 1960-1976*; Bordeaux, C.A.P.C., 1981, p. 21; exposition: Bordeaux, Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, Entrepôt Lainé, 15.5.-29.8.1981. 10 Anne Baldassari, *Simon Hantaï*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 11. 11 Michel Nuridsany, «Gérard Deschamps, fraîcheur de vivre»; in: *Gérard Deschamps, rétrospective 1956-2003*, Issoudun: Musée de l'hospice Saint-Roch; Dôle: Musée des beaux-arts, 2003, p. 9; exposition: Issoudun/Dôle, Musée de l'hospice Saint-Roch/Musée des beaux-arts, 10.-12.2003/1.-4.2004. 12 Ibid., p. 8. 13 Notes de Vialat citées par Didier Semin, «Le Chaudron»; in: *Les Années supports surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, éd. par Eric De Chasse et Daniel Abadie; Paris, Editions du Jeu de Paume et Centre Georges Pompidou, 1998, p. 18; exposition: Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 18.5.-30.8.1998. 14 Voir Daniel Abadie, «Le Plaisir de peindre»; in: De Chasse/Abadie 1998 (note 13), p. 9-10. 15 Ibid., p. 10. 16 «Travailler la situation historique (économique, sociale, politique, idéologique) à partir du matérialisme dialectique.» Notes de Vialat citées par Semin 1998 (note 13), p. 18. 17 Pierre Daix, *L'Aveuglement devant la peinture*; Paris, Gallimard, 1971. 18 Noël Dolla, *La Peinture dite par un œil*; Paris, éditions L'Harmattan, 1995; série: *Collection esthétiques*. Florence Charpigny, «Les Arts ménagers de Noël Dolla, attention œuvres»; in: *Tissu/papier: échanges d'impressions*; éd. par Odile Blanc et Florence Charpigny, Lyon, ENS Editions, Institut histoire du livre, 2005, p. 113-121; série: *collection Métamorphoses du livre*; Florence Charpigny, *Noël Dolla. Art ménager/ménagez l'art*, Bourgoin-Jallieu, Musée de Bourgoin-Jallieu, 2005; exposition: Bourgoin-Jallieu, Maison de Launay/Musée de Bourgoin-Jallieu, 17.9.-31.12.2005. 19 À l'exception de Georges Didi-Huberman, *L'Étoilement, conversation avec Hantaï*; Paris, Editions de Minuit, 1998; Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon*

Hantaï: anagrammes suivis de H. C. S. H. Lettres; Paris, Galilée, 2005. 20 Voir Florence Charpigny, «Le tablier d'Anna Hantaï: comment l'objet fait œuvre»; in: *Tabliers au masculin, tabliers au féminin*, éd. par Nicole Pellegrin; Chauvigny, éditions de l'Association des Publications Chauvinoises, 2009, p. 205–218. 21 Selon la belle formule de Cixous 2005 (note 19), p. 31. 22 *Hantaï, ARCA Marseille, 5 février–19 mars 1983*, [1983], S.l.n.d., non paginé. 23 De Chassey/Abadie 1998 (note 13), p. 153 24 Ce qui n'a été abordé que pour *Supports/Surfaces*; voir Sarah Wilson, «Entre Matisse et Duchamp, le «fémininmasculin» de l'art des années 70»; in: *Supports/Surfaces*; Paris, éditions du Jeu de Paume, 1998, p. 7–16; conférence: Paris, Bibliothèque nationale de France, 24.6.1998.





Einleitung Stoffe hätten in Afrika den gleichen Stellenwert wie Denkmäler im Westen, bemerkt der ghanaische Künstler El Anatsui und verweist damit auf die Tatsache, dass das Textile als Medium in der afrikanischen Kunst einen zentralen Platz einnimmt.¹ Neu ist diese Feststellung nicht, wohl aber das gestiegene Interesse an den – im Unterschied zur afrikanischen Skulptur – als Kunstform lange nicht wahrgenommenen afrikanischen Textilien sowie den zeitgenössischen afrikanischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich in ihrem Schaffen von diesem Medium anregen lassen.² So war der 1944 geborene El Anatsui schon sehr lange künstlerisch tätig, bevor er mit seinen aus Flaschenverschlüssen gefertigten *cloth sculptures*, die an traditionelle ghanaische Kentetücher erinnern und die an Ausstellungen wie *Afrika Remix* (2004) oder der 52. *Biennale von Venedig* (2007) zu sehen waren, den internationalen Durchbruch schaffte. Zusammen mit Ghada Amer, Sokari Douglas Camp, Samuel Fosso, Seydou Keïta, Abdoulaye Konaté, Rachid Koraïchi, George Atta Kwami, Grace Ndiritu, Kwesi Owusu-Ankomah, Yinka Shonibare und anderen gehört er zu den zeitgenössischen afrikanischen Künstlern, die sich in ihrem Schaffen auf das Textile beziehen und damit seit den 1990er Jahren in Europa und Amerika großen Erfolg haben. Im folgenden Beitrag soll anhand ausgewählter Arbeiten von fünf der erwähnten Künstler gezeigt werden, wie diese die afrikanische Textilkunst für ihr Schaffen nutzen und welche Rolle in der sich globalisierenden Kunstwelt dem textilen Medium bei der Konstruktion von Identität zukommt.

Das Textile in der westlichen Kunst Zunächst soll ein rascher Blick auf den Status des textilen Mediums in der Kunst des Westens geworfen werden. Zwar zeugen zahlreiche Gemälde, auf denen Stoffe ihre Sinnlichkeit, Schönheit und Pracht in Form von üppigen Draperien und reichen Gewändern entfalten, von ihrer Wirkungsmacht, als Kunst im eigentlichen Sinne galten Textilien als solche jedoch vor Anbruch der Moderne nicht. Wohl wurde das Textile vorher schon gepriesen, wie etwa durch Gottfried Semper. Dadurch aber, dass er die Textilkunst als «Urkunst» bezeichnete, der «alle anderen Künste ihre Typen und Symbole entlehnen» und die unverfälscht noch bei den «wilden und zahmen Völkern nicht-europäischer Kultur» praktiziert werde, deren «textile Produkte» er 1851 in der Londoner Industrieausstellung studiert hatte, wies er sie dem Bereich des entwicklungsgeschichtlich überholten Anderen zu.³

Erst im Zuge der Kunstgewerbebewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des Kunstunterrichts am Bauhaus in den 1920er und '30er Jahren erlebte das Textile, das als Bildmedium seit der Renais-

sance von der Malerei in den Hintergrund gedrängt worden war, eine Aufwertung. Es blieb jedoch weiterhin marginal im Konzert der künstlerischen Ausdrucksmittel. Mit dem Etikett des <Femininen> behaftet, waren es vor allem Frauen, die sich seiner annahmen.⁴ In den 1960er und '70er Jahren erfuhr das Textile einen weiteren Emanzipationsschub durch die den Kunstkanon in Frage stellenden Protestbewegungen. Der Form ebenso verbunden wie der Antiform, wurde es Teil der umfangreichen Palette der für <kunsttauglich> erklärten <kunstfremden> Materialien, deren Grenzen überschreitende, spielerische Erprobung das künstlerische Vokabular nachhaltig erweitert hat. Die amerikanische *Pattern and Decoration*-Bewegung wollte das Ornamentale über das Textile in die Kunst zurückholen, und viele feministische Kunschtchaffende machten damals das weiblich konnotierte Medium zu ihrem bevorzugten Ausdrucksmittel.⁵ Heute hat das Textile als Medium seinen gesicherten Platz in der Kunst und wird vielseitig genutzt. Dadurch jedoch, dass es als <feminin> galt und entwicklungsgeschichtlich als frühe Kunstform verstanden wurde, führt es seinen Alteritätsstatus quasi als Schatten mit sich.

Das Textile in Afrika In Afrika war das Textile schon immer ein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Kultur und spielt auch heute eine wichtige Rolle. Ob von Hand gewoben, bemalt, bedruckt, gestickt, gefärbt, appliziert oder maschinell gesampelt, ob figürlich oder abstrakt, spirituell oder profan, als Bekleidung, Fahne, Grab- oder Gedenktuch, ist es, insbesondere in West- und Zentralafrika, ein wichtiges Ausdrucksmittel mit grosser Formenvielfalt. Dieses Medium, das in Afrika männlich konnotiert ist, hat auf ganz unterschiedliche Weise in das Schaffen zeitgenössischer afrikanischer Künstlerinnen und Künstler bei deren Suche nach einer Identität stiftenden, künstlerischen Sprache Eingang gefunden.

Bereits in den 1960er Jahren entschied sich der senegalesische Künstler Papa Ibra Tall, der sich im Zeichen der Ideologie der *négritude*, die auf seinen Freund, den ersten Präsidenten Senegals, Léopold Sédar Senghor, zurückgeht, um einen authentisch afrikanischen künstlerischen Ausdruck bemühte, für das Medium Textil. Seine farbigen, zwischen Figuration und Abstraktion, Gegenständlichkeit und Ornament oszillierenden Tapisserien, zu denen auch der 1966 entstandene Wollteppich mit dem Titel *Couple Royal* gehört (Abb. 1), wurden in der Folge zum visuellen Aushängeschild des Staates Senegal, der *négritude*-Bewegung und der bekannten Kunstschule von Dakar. Typisch für den Stil dieser Schule war die semiabstrakte Umsetzung panafrikanischer Bildinhalte. Papa Ibra Tall war der Meinung, Weben sei, im Unterschied zu der aus Europa stammenden Ölmalerei, die an dieser Schule ebenfalls gelehrt wurde, ein genuin afrikanisches Medium. Paradoxiertweise wandte er beim Weben seiner Tapisserien jedoch nicht afrikanische, sondern französische Webtechniken an, wie sie in den 1960er und '70er Jahren in Frankreich in den Webereien von Aubusson und Beauvais praktiziert wurden. Diese Anlehnung an die europäischen Tapisserien mag denn auch ein Grund dafür gewesen sein, dass Papa Ibra Talls Bildteppiche in der westlichen Kunstwelt, obwohl in Europa oft gezeigt, nie wirklich auf Interesse stiessen. Auch in Afrika selbst

wurden sie bald schon von einer jungen Künstlergeneration, die die Ideologie der *négritude* in Frage stellte, mit Kritik bedacht. Seit den 1990er Jahren wenden sich afrikanische Kunschtchaffende in zunehmender Zahl erneut dem Textilen zu. Maler und Bildhauer richten ihr Werk nach textilen Ordnungsprinzipien aus oder bedienen



Abb.1 Papa Ibra Tall,
Couple Royal, 1966,
Wollteppich, 222 × 155 cm,
Thiès, Collections
manufactures sénégalaises
des arts décoratifs.

sich textiler Motivik, eignen sich das Medium an oder transformieren es und kommunizieren damit in neuer Form. Auch in der Konzept- und Videokunst sowie in der Fotografie wird häufiger darauf zurückgegriffen.

Reminiszenzen Als Reminiszenzen an das Textile wirken die kleinformatigen, geometrisch-abstrakten Malereien und Drucke des 1956 in Accra geborenen und in Kumasi lebenden Ghanaers George Atta Kwami (Abb. 2). Mögen sie den westlichen Kunstkenner in erster Linie an die Bilder Sean Scullys erinnern, so kommt der mit der afrikanischen Kultur vertraute Betrachter nicht umhin, an die Kentetücher zu denken, die in Ghana insbesondere bei Festanlässen getragen werden und eine lange Tradition haben. Kentetücher gelten aufgrund ihrer vielfältigen, bis in die Einzelheiten geplanten Musterung und feinen Machart als Spitzenleistungen der afrikanischen Webkunst (Abb. 3). Aus zahlreichen, acht bis zehn Zentimeter breiten, einzeln gewebenen, gemusterten Streifen zusammengenäht, haben sie eine Grösse von zwei mal drei Metern. Die aus kostbarem Material wie Seide und feinsten Baumwolle hergestellten, differenziert gemusterten Tücher stehen traditionell nur Personen in hoher Statusposition zu. Die Tücher wirken als wären sie aus unzähligen Feldern mit unterschiedlichen Motiven zusammengesetzt, wobei die ausserordentliche Vielfalt der Musterung – bedingt durch das streng vorgegebene Fadenraster der Webtechnik – letztlich eine maximale Variationsleistung der Anordnung einer begrenzten Zahl von Farben darstellt. Auch wenn Atta Kwamis geometrisch-abstrakten, in Acryl auf Leinwand oder als

Reliefdruck ausgeführten Farbspiele grösser als die Textilmuster erscheinen und technisch keiner Beschränkung unterworfen sind, erinnern sie an diese. Die grosse Zahl verschiedenster Kombinationen von Farben und Formen zeigen ein ausgeprägtes Interesse des Künst-

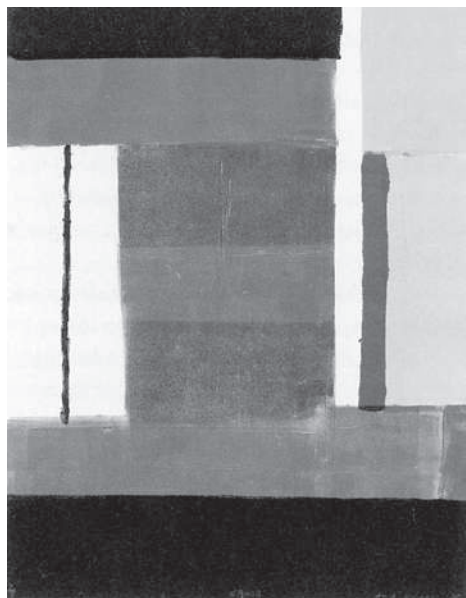


Abb. 2 George Atta Kwami, *Kpong*, 2006, Reliefdruck auf Papier, 35,6 × 24,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 2008.293.5.

lers an Farbanordnungen und immer neu variierenden Wiederholungen innerhalb eines von Horizontalen und Vertikalen bestimmten Schemas. Der Künstler, zu dessen Ausbildung in Kumasi auch das Erlernen des Webens bei einem Webmeister gehörte, tritt mit seiner

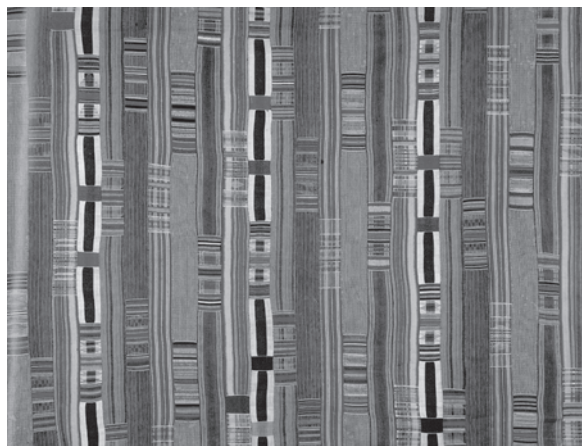


Abb. 3 Unbekannter Künstler der Ewe/Ghana, *Kentetuch* (Ausschnitt), 19. Jahrhundert, Baumwolle und Seide; 188 × 279 cm, London, The British Museum, Inv. Af1934.0307.165.

Malerei, die nach eigener Aussage der afrikanischen Textilkunst ebenso wie der Kunst von Piet Mondrian, Marc Rothko oder Sean Scully verpflichtet ist, mit zwei verschiedenen Kunstwelten in Dialog und bringt das Westliche und das Afrikanische zur Synthese.⁶ Seine auf der Rhythmik verschiedener farbiger Raster und Streifen beru-

hende Malerei ist im Unterschied zur westlichen Abstraktion nicht durch Reduktion, sondern vielmehr durch Variation und Wiederholung charakterisiert, die in Afrika nicht nur die Weberei, sondern auch die Musik und den Tanz charakterisieren.

Auch in der Malerei des 1956 in Ghana geborenen und seit den 1980er Jahren in Deutschland lebenden Kweisi Owusu-Ankomah klingt die afrikanische Textilkunst nach. Owusu-Ankomah, der anlässlich der Fussballweltmeisterschaft 2006 in Deutschland den Auftrag erhielt, eines der offiziellen Plakate zu gestalten, zitiert in seiner Gemaldeserie *Mouvement* ghanaische Adinkratücher (Abb. 4). Letztere beste-



Abb. 4 Kweisi Owusu-Ankomah, *Mouvement Nr. 13*, 2004, Acryl auf Leinwand, 50, 2 × 60 cm, Herzogenrath, Artco Galerie.

hen aus Baumwollstoffen, deren symbolische Muster mit Stempeln gedruckt werden (Abb. 5). Im Unterschied zu den Adinkratüchern sind Owusu-Ankomahs Leinwände nicht bedruckt, sondern bemalt. Zum Teil nahezu quadratisch, wirken sie wie einzelne Segmente eines grossen Adinkratuches. Doch auf der Leinwand selbst setzt sich der Künstler über die strenge Ordnung der in regelmässige Felder aufgeteilten traditionellen Tücher hinweg. Stilisierte Darstellungen von Gegenständen aus verschiedenen Kulturen und Symbole mischen sich auf seinen schwarzweissen Bildern und erzeugen einander überlagernde Strukturen, in denen erst auf den zweiten Blick muskulöse Männerkörper in verschiedenen Posen sichtbar werden. Owusu-Ankomahs Rückgriff auf die Zeichensprache der Adinkratücher, für die er sich erst in Europa zu interessieren begann, ist ein Versuch, die Erinnerung an ein Stück traditionelle afrikanische Kultur wach zu halten und diese mit dem Westen in Dialog treten zu lassen.

Zeitgeschehen festhalten Während Atta Kwami und Owusu-Ankomah die Anleihen beim Textilen in die Malerei überführen, eignet sich der 56-jährige Abdoulaye Konaté, der aus Mali gebürtig ist und in Bamako lebt, das Medium *telquel* an. Konaté stellt seit Ende der 1970er Jahre aus. Er hat lange gemalt, bevor er sich im Anschluss an einen Studienaufenthalt in Kuba für das Medium Textil entschied. Mit seinen aus hellem Baumwollstoff bestehenden Wandtüchern und seinen aus bunten Stoffstreifen gefertigten figürlichen und abstrak-

ten Installationen ist er in den letzten Jahren auf mehreren internationalen Ausstellungen wie *Die anderen Modernen – zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika* (1997), *Afrika Remix* (2004) oder der *documenta 12* (2007) zu sehen gewesen. Konaté nimmt mit seinen Stoff-



Abb. 5 Ashanti/Ghana, Herstellung von Adinkratüchern, 19. Jahrhundert, Basel, Archiv der Mission 21.

arbeiten auf aktuelle politische und gesellschaftliche Probleme Bezug. Seine 2004 entstandene Textilinstallation mit dem Titel *L'Initiation* (Abb. 6) besteht aus sieben, an die Wand gehängten, flaggenartig geschnittenen Baumwolltüchern, auf die in Stoff eingenahte Koranverse (*gris-gris*), je eine menschliche Figur und verschiedene Zeichen appliziert sind. Jedes Stoffbild der Installation lässt sich einer das

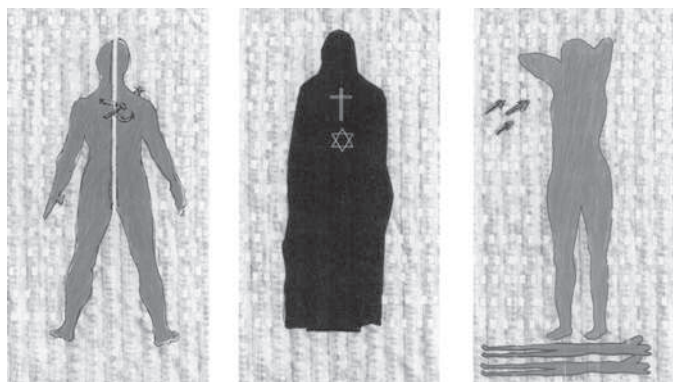


Abb. 6 Abdoulaye Konaté, 3 Skizzen zu *L'Initiation*, 2004, Textil und Mischtechnik, 7-teilige Installation, je 265 × 180 cm, im Besitz des Künstlers.

Weltgeschehen bestimmenden religiösen, politischen oder wirtschaftlichen Macht zuordnen. Konaté's Bildsprache beruht nicht auf einer bestimmten Textiltradition. Vielmehr mischen sich in seinen Arbeiten verschiedene Traditionen, kulturelle Symbole und Codes. Für *L'Initiation* bedient er sich der Technik der Stoffapplikation, wie sie bei den Fante in Ghana und bei den Fon in Benin traditionell in Gebrauch ist. Bei den Fon dienten früher solche aus importiertem Baumwollmaterial hergestellte Stoffbilder (*appliqués*) als Banner,

Wandbehänge oder Kleider, bevor sie in den 1960er Jahren zu einem beliebten Artikel der Touristenkunst wurden. Bei den meisten Stoffbildern der Fon und Fante handelt es sich um bildliche Umsetzungen von Sprichwörtern und historischen Ereignissen (Abb. 7). Die Bildflaggen der Fante gehen auf die europäische Fahnen tradition zurück

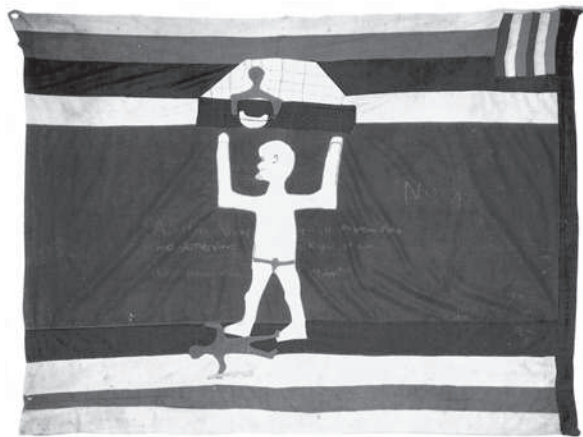


Abb. 7 Unbekannter Künstler der Fante/Ghana, *Asafofahne*, Entstehungsjahr unbekannt, Textil und Mischtechnik, 133 × 166 cm, Deutschland, Privatsammlung.

und wurden von lokalen Militärorganisationen gebraucht.⁷ Konaté übernimmt das figürlich-narrative Schema der traditionellen Bildtücher und nutzt es zu einer Verbildlichung globalen Zeitgeschehens, die für Uneingeweihte rätselhaft bleibt.

Transformation und objet trouvé Um Transformation geht es im Schaffen von El Anatsui, der heute in Nigeria lebt. Er experimentierte mit der Veränderung von traditionellen afrikanischen Werkstoffen wie Ton und Holz, bevor er in den 1990er Jahren dazu überging, aus Altmetall Kunstwerke zu fertigen, die sich als Skulpturen mit textiler, aber auch als Textilien mit skulpturaler Wirkung interpretieren lassen. El Anatsuis *cloth sculptures* bestehen aus verschiedenen farbigen, flach gepressten Flaschendeckeln, die in bestimmten Farbkombinationen und Farbabfolgen mit Kupferdraht zu grossen Geweben verbunden sind (Abb. 8). Von weitem betrachtet erinnern sie aufgrund ihres gedämpften Glanzes, der nuancierten Farbigkeit und Musterrung sowie ihrer Grösse an die traditionellen Kentetücher. Mit seinen Textilskulpturen beziehungsweise skulpturalen Textilien erweist El Anatsui der traditionellen ghanaischen Kunst der Kentetuchweberei seine Reverenz.

Während die bisher genannten Künstler, die fast alle in den 1940er und '50er Jahren geboren wurden und afrikanische Kunstakademien besuchten, ihre künstlerische Identität in der Auseinandersetzung mit der traditionellen afrikanischen Kunst entwickelt haben, ist dies bei dem 1961 geborenen, in London ausgebildeten und in England und Nigeria beheimateten Yinka Shonibare nicht der Fall. Auch in seinem Werk spielen Textilien eine zentrale Rolle. Es sind jedoch nicht traditionelle Stoffe, sondern moderne, ursprünglich importierte, die er gleichsam als *objet trouvé* verwendet. Im Geist der Postmoderne macht

der sich selbst als ›postkolonialen Hybriden‹ bezeichnende Shonibare, beeinflusst durch Jenny Holzer und Cindy Sherman, die Frage nach Identität und Alterität zum Inhalt seiner Kunst. Mit den als ›typisch afrikanisch‹ geltenden, grösstenteils jedoch aus Holland stammenden,



Abb. 8 El Anatsui, *Sasa*, 2004, Installation, Aluminium, Kupferdraht, 640 × 840 cm, im Besitz des Künstlers.

bunt gemusterten, im Wachsdruckverfahren hergestellten Stoffen, verleiht er seinen Kunstwerken die exotische Note, die von ihm im Westen als schwarzer Künstler erwartet wird. *Double Dutch* nennt der Künstler eine Installation, bestehend aus fünfzig auf quadratische Keilrahmen aufgezogenen Wachsdruckstoffen, die teilweise mit Acrylfarbe ornamental übermalt und auf einer pinkfarbenen Wand regelmässig angeordnet sind (Abb. 9). Shonibare setzt sich darin ironisch



Abb. 9 Yinka Shonibare, *Double Dutch*, 1994, Acryl auf bedruckter Baumwolle, 50-teilige Installation, 332 × 588 cm, USA, Privatsammlung.

mit dem westlichen Kunstkanon auseinander. Er verballhornt, nicht anders wie dreissig Jahre zuvor die Mitglieder der *Pattern and Decoration*-Bewegung, die minimalistische Ästhetik und versucht das strenge modernistische Raster von Horizontalen und Vertikalen, das er auf

Mondrian zurückführt, zu dekonstruieren, indem er es mit auffälligen Farben und üppigen Ornamenten konfrontiert.

Mit den Wachsdrukstoffen verweist er auch auf die Kolonialgeschichte, wurden diese doch im 19. Jahrhundert in Anlehnung an traditionelle indonesische Batikstoffe von Tuchfabrikanten in Holland in grossen Mengen als maschinelles Billigprodukt für die holländischen Kolonien in Asien hergestellt, woher sie nach Afrika exportiert wurden, um dort äusserst populär zu werden. Die Ästhetisierung des Kolonialismus, wie es in Shonibares kritischen Werken geschieht, ist ein Kunstgriff. Er schreibt dazu:

In a way, when people see an artist of African origin they think: oh, he is here to protest. Yes, okay, I am here to protest, but I am going to do it like a gentleman. It is going to look very nice. You are not even going to realize that I am protesting, you are going to invite me to your museum because the work is nice, and then when I am inside it is too late. But I have to do it nicely – because if I am already coming to you with a knife, you're going to send me away.⁸

Schluss Wenn sich zeitgenössische afrikanische Künstler auf das Textile beziehen und sich dessen bedienen, so finden sie darin nicht nur ein in ihrer traditionellen Kultur verankertes Medium, sondern auch eines, dem in der westlichen Kunsttradition eine vergleichsweise bescheidene Rolle zukam und daher unverbraucht ist. Nicht anders als den Frauen in den 1960er und '70er Jahren bietet ihnen das Textile deshalb eher als ein anderes Medium die Möglichkeit, einen autonomen Ausdruck zu finden. Ihre Arbeiten lenken den Blick auf die breite Skala der mit dem Textilien als einem in Afrika privilegierten Medium einhergehenden gestalterischen Möglichkeiten, öffnen die Augen für andere Kunsttraditionen und fordern auf zum interkulturellen Dialog.

Der Erfolg dieser Künstler im Westen scheint darin begründet zu sein, dass sie dessen Erwartung, afrikanische Künstler hätten in der Rolle des Anderen zu agieren, entsprechen.⁹ Sie tun dies sogar doppelt, indem sie sich auf afrikanische Traditionen beziehen und ein im Westen vom Schatten des Anderen begleitetes Medium instrumentalisieren. George Atta Kwami, Kwesi Owusu-Ankomah, Abdoulaye Konaté und El Anatsui entdecken in der ihnen zugedachten Rolle eine Chance, Afrikanisches über das Lokale hinaus zu aktualisieren und dieses aufzuwerten; sie verleihen ihm in ihrem Werk eine allgemeine, die lokale Tradition transzendierende, neue Bedeutung. Und Yinka Shonibare nutzt diese Rolle, um den europäischen Kunstkanon in Frage zu stellen und eine Protestgeste zu placieren.

Der Schatten, den das Textile in der westlichen Kunst mit sich führt, war und ist Teil seiner Identität. Ob es sich davon durch die ihm gegenwärtig zukommende Aufmerksamkeit in Kunst und Forschung befreien wird, wird sich zeigen müssen.

1 Gerard Houghton, «An Interview with El Anatsui»; in: *Gawu. El Anatsui*, hg. v. El Anatsui; Llandudno, The Oriel Mostyn Gallery, 2003, S. 25; Ausstellung: Llandudno, Oriel Mostyn Gallery, 22.11.2003–7.1.2004. 2 Vgl. hierzu die beiden im September 2008 in The Metropolitan Museum of Art und The Grey Art Gallery in New York eröffneten Ausstellungen, zu denen folgende Publikationen erschienen sind: *The Essential Art of African Textiles*.

Design without End, hg. v. Alisa LaGamma und Christine Giuntini; New Haven, The Metropolitan Museum of Art, 2008; Ausstellung: New York, The Metropolitan Museum of Art, 30.9. 2008–2.3. 2009; *The Poetics of Cloth. African Textiles/Recent Art*, hg. v. Lynn Gumpert; New York, Grey Art Gallery, 2008; Ausstellung: New York University, Grey Art Gallery, 16.9.–6.12. 2008.

3 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, hg. v. Friedrich Piel, Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1977; Serie: *Kunstwissenschaftliche Studententexte*, Bd. III/1, S. 13, 238 [Originalausgabe: Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1, *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*; Frankfurt am Main, 1860].

4 Anja Baumhoff, «Die Webereiwerkstatt»; in: *Bauhaus*, hg. v. Jeannine Fieler u. a.; Köln, Könemann, 1999, S. 466–477.

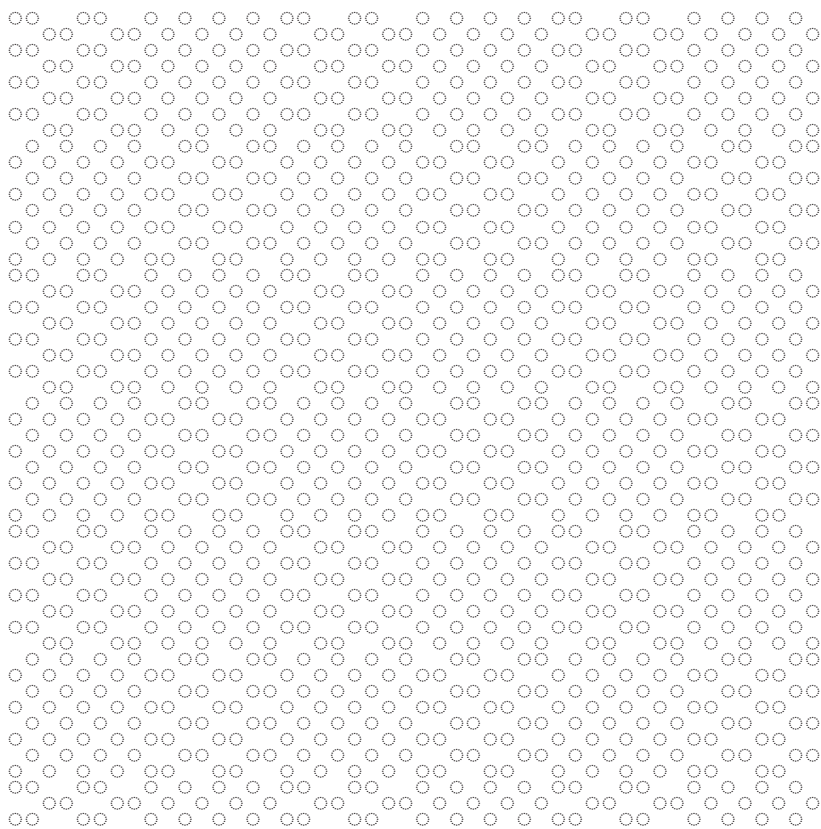
5 Norma Broude, «The Pattern and Decoration Movement»; in: *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, history and impact*, hg. v. Norma Broude u. a.; New York, Harry N. Abrams, 1994, S. 208–225.

6 Atta Kwami, «Atta Kwami»; in: *Atta Kwami*, hg. v. Peter Pakesch; Basel, Kunsthalle Basel, 2001, unpag.; Ausstellung: Basel, Kunsthalle Basel, 25.8.–7.10. 2001.

7 John Picton, «Technology, Tradition and Lurex. The Art of Textiles in Africa»; in: *The Art of African Textiles. Technology, Tradition and Lurex*, hg. v. John Picton; London, Barbican Art Gallery, 1995, S. 20–24; Ausstellung: London, Barbican Art Gallery, 21.9.–10.12. 1995.

8 Jaap Guldemonnd und Gabriele Mackert, «To Entertain and Provoke. Western Influences in the Work of Yinka Shonibare» [Interview]; in: *Yinka Shonibare. Double Dutch*, hg. v. Jaap Guldemonnd u. a.; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2004, S. 41; Ausstellung: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 21.2.–25.4. 2004 u. a.

9 Zu dieser Erwartungshaltung vgl. Hans Belting, «Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade»; in: *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, hg. v. Marc Scheps u. a., Köln, Dumont, 1999, S. 326; Ausstellung: Köln, Museum Ludwig, 5.11. 1999–19.3. 2000; Thomas Fillitz, *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. Vierzehn Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin*; Wien, Böhlau, 2002, S. 294; Valentina Bruschi, «Interview with Yinka Shonibare»; in: *Yinka Shonibare. Be-Muse*, hg. v. Elena di Majo u. a., Rom, Museo Hendrik Christian Andersen, 2002, S. 99; Ausstellung: Rom, Museo Hendrik Christian Andersen, 5.12. 2001–3.3. 2002.



En vue d'étudier le sens et la signification dans l'art, il était usuel, aux temps du structuralisme, de dénommer toute œuvre, même plastique ou visuelle, comme «texte», afin de mettre en avant, d'une part, l'organisation systémique des signes qui la composent et, d'autre part, les parcours interprétatifs se développant sur elle. Dans la première perspective rentrait, par exemple, la définition donnée par Umberto Eco quand il affirmait qu'«un *tableau à l'huile* [...] n'est pas un «signe», c'est un texte».¹ Au deuxième point étaient renvoyées, en général, les approches qui élargissaient l'optique herméneutique ou d'exégèse aux domaines esthétiques non textuels. À cet égard, la position de Julia Kristeva était l'une des plus avisées; l'œuvre ne pouvait être considérée comme texte qu'en relation avec les lectures qu'elle produisait. Si, d'après elle, «le tableau n'est pas autre chose que le *texte qui l'analyse*», «ce «devenir-texte» du tableau» dévoilait «toute une constellation de textes qui se recourent et s'adjoignent en une lecture dudit tableau, lecture qui n'est jamais achevée». Du même coup, elle pressentait la «destruction de la structure» engendrée par ce jeu infini de corrélations traversant l'œuvre.²

En dépit du modèle linguistique qui écrasait quelque peu la spécificité des autres sciences humaines, ce rapprochement sémiotique produisit, par expansion théorique ou par réaction, des réflexions pertinentes. Pour ne mentionner que deux études, Meyer Schapiro s'interrogeait sur les relations possibles entre l'espace de l'image et celui de l'écriture, alors que Jean-François Lyotard analysait la dichotomie «discours/figure», présente autant dans le langage que dans les formes visuelles.³ Si aujourd'hui la définition d'une création plastique ou visuelle comme texte se révèle inactuelle, il est néanmoins intéressant de revenir à l'étymologie du terme, indiquant en latin le tissu (*textus*), le produit du tressage que les parties déterminent en s'entrecroisant. Cette activité originelle d'entrelacement du matériel parvient encore à se manifester dans l'œuvre à travers sa «texture», trace ultime, quand elle n'est pas dissimulée, d'un devenir substantiel de la création artistique. Notion proche mais distincte de la facture qui, elle, évoque plutôt la manière ou, même, la qualité, la texture relève de la technique de façonnement et laisse percevoir, par la «microtopographie» de ses éléments (le grain de la surface, la réfraction de la lumière, le creux des ombres), une sensation tactile qui se produit, à maints égards, visuellement, par un effet de synesthésie entre les sens.⁴

Lorsqu'elle donne à voir l'entrelacement des fils qui la structurent, la texture dévoile une «trame» de parcours particuliers, qu'ils soient ou

non organisés en une unité compacte et régulière et dont elle est la configuration résultante. La texture dépend de la structure morphogénétique déterminée par la trame, affichant ainsi une sorte de diégèse constitutive qui peut aller même à l'encontre de l'éventuelle *mimesis* ou iconicité plastique; c'est-à-dire que ces sensations tactiles, cinétiques et les mouvements empathiques conséquents, générés par le façonnement matériel de l'œuvre, orientent des parcours projectifs et imagés qui définissent cette microtopologie, indépendamment du caractère figuratif ou narratif de l'ensemble. La dichotomie entre le parcours et la vision panoramique, analysée par Hubert Damisch au sujet de l'architecture du labyrinthe, pourrait alors inverser l'effet de myopie attribuée à la vision locale et démontrer, au contraire, les limites d'un prétendu panoptisme cartographique, lorsqu'il ne s'implique pas dans les méandres du parcours.⁵

L'aspect textural forgé par la trame rappelle aussi le moment relationnel que les diverses parties tissent en s'entrecroisant. Que le passage d'un élément à l'autre soit casuel ou structuré ou, encore, suivant une logique rhizomatique impossible à percevoir dans son ensemble, l'agencement des liaisons engendre des déplacements, des nœuds, des réseaux, plus ou moins complexes, et participe à la définition du fond, des saillances et des plis. Nous revenons là à la question de la figure, ou mieux encore, du figural, que Lyotard opposait comme ce qui est à voir à ce qui est à entendre, c'est-à-dire, pour ce dernier, l'intelligibilité du discours ou la lisibilité de l'écriture, face au potentiel énergétique du visible, au désir engendré par la puissance plastique du figural.⁶ Ce potentiel, qui relève de l'image se tressant, ouvre le tableau synoptique au déploiement de parcours particuliers.

À contre-pieds de l'idée du panorama au bout du parcours se dessine alors la profondeur du chemin et l'épaisseur du paysage parcouru, à savoir l'expérience de l'œuvre en train de se faire.⁷ À ce propos, nous pouvons évoquer aussi l'antinomie dialectique du tissu au feutre, relevée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Alors que l'intrication infiniment variable du feutre est le produit d'un enchevêtrement de micro-écaille de fibres «nullement *homogène*», l'entrecroisement des fils dans le tissage peut faire de celui-ci le modèle paradigmatique de «l'art de gouverner».⁸ Autrement dit, l'entrelacement des fils, tout aussi potentiellement variable dans le tissu, ramène néanmoins leurs mouvements singuliers à un dessin d'ensemble qui à la fois en respecte l'intégralité et les concerte.

Dans l'un et l'autre cas ou, encore, dans leurs hybridations, la texture, condensant spatialement la temporalité de la trame, révèle sa double nature; elle participe à la fois à une optique globale, quasiment abstraite, et au devenir de l'œuvre. À une vision de près, elle dévoile, de la *tekhne*, la matérialité du faire-art, garde trace de la fabrication. À une vision de loin, elle rend atemporelle la praxie de sa création, le tracé tissé par l'ensemble des cheminements entrepris localement. Que cela ne se réduise pas à l'opposition entre l'image et l'écriture comme une opposition entre voir et entendre, c'était déjà évident dans une miniature donnée en contre-exemple par Schapiro: dans un manuscrit carolingien, les caractères discrets d'un poème forment la représentation du centaure du zodiaque.⁹ Autant le langage que le travail plastique

peuvent alors tisser, dans le détail, un potentiel faisant figure dans l'agencement de l'ensemble.

○○○

Sous cette double nature, reliant l'œuvre à la praxie de son faire, nous paraît s'inscrire l'apport majeur de la création artistique brésilienne qui, dès les années soixante, et bien avant les théorisations de Nicolas Bourriaud, a mis en avant une esthétique relationnelle ou, mieux, participative.¹⁰ L'art n'est plus entendu comme un objet esthétique en soi mais comme lieu d'interconnexions sociales, exaltant les relations qui se tissent à travers lui par sa réception. Il se transforme en champ ouvert à la participation de l'observateur qui, maintenant acteur impliqué en son propre corps, donne vie à l'expérience esthétique. Avec *O eu e o tu/Roupa-corpo-roupa* (*Le je et le tu/Vêtement-corps-vêtement*, 1967-1968), par exemple, ou avec ses *Máscaras sensoriais* (*Masques sensoriels*, 1967), Lygia Clark invite l'observateur à abandonner son rôle de spectateur, à activer les potentialités des objets construits par elle et à endosser, partant, la réalisation des œuvres.

Avec ces combinaisons ou capuchons qui rendent les sens obtus, toute personne peut explorer une autre manière de percevoir le monde et mettre soi-même en relation avec autrui. D'ailleurs, ce n'est pas insignifiant que des vêtements, masques et draps soient particulièrement explorés par cette génération d'artistes, repensant ainsi les relations d'apparaître et d'être que ces *parerga* définissent dans la société. Dans la vidéo *In* (*Dedans*, 1975), Letícia Parente, accrochée comme une robe dans l'armoire, renverse le rapport entre celui qui porte et ce qui est porté. Elle dénonce par cela le rôle marginal auquel est reléguée la femme, ainsi que ses activités traditionnelles comme la couture, dont elle se sert aussi dans une autre vidéo, *Marca registrada* (*Marque enregistrée*, 1974-1975).¹¹

À la différence de la production contemporaine européenne et nord-américaine, la création brésilienne de cette époque développe moins un art du corps (*body art*) qu'un art des relations tissées par les corps. Les objets deviennent catalyseurs d'un désir mettant en action son public. Pour que l'œuvre fonctionne, elle ne doit pas seulement être vue, mais habitée, mise en jeu et réactualisée par des acteurs à chaque fois différents. Pour qu'elle se réalise, elle est prête à accueillir en son sein les performances de plusieurs personnes. Si sa forme et son projet esquissent des parcours et des modes d'emploi possibles, c'est finalement l'usage que la communauté esthétique en fait qui lui donne vie. Les célèbres *Parangolés* (1967) d'Hélio Oiticica sont des capes, draps et étendards, composés de plusieurs tissus coloriés et reliés entre eux, qui doivent être portés.¹² Ils n'ont de valeur qu'au moment où ils sont agités par ceux qui les endossent. Pensés en relation avec le rythme vital de la samba et de la musique brésilienne, ils se donnent à voir grâce au mouvement corporel qui leur imprime du dynamisme. Pareillement, les *Ovos* (*Œufs*, 1968) de l'artiste néo-concrétiste Lygia Pape sont conçus comme un cube avec des parois molles, dans lequel une personne entre, puis qu'elle casse pour naître sous une forme nouvelle. Chacun peut choisir sa propre manière de sortir de cet œuf, il ne reste pas moins que l'œuvre englobe en soi les parcours singuliers entrepris par les divers participants.

Cette idée de tisser un réseau entre les différentes figures donnant corps à l'expérience esthétique et, par cela même, d'agencer leur volonté participative en un devenir pluriel se manifeste, de manière emblématique, dans *Divisor* (*Séparateur*, 1968) de Lygia Pape (fig. 1). Un



Fig. 1 Lygia Pape, *Divisor*, 1968, performance, tissu de coton avec des ouvertures, 3000 × 3000 cm, photographie de la réalisation de l'œuvre, 1983.

tissu de grande ampleur avec plusieurs fentes, où les participants peuvent insérer leurs têtes, est le lieu qui regroupe et sépare les acteurs de cette performance collective. Projetée par l'artiste, l'œuvre ne se réalise que par l'interaction du public. Du même coup, elle souligne l'essence non-objectale mais relationnelle de l'art, capable de réunir désirs et pulsions créatifs, par-delà son façonnement matériel.

Dans l'esprit de cette génération brésilienne, le travail de ces artistes cherchait à s'émanciper des tendances modernistes de l'époque, qu'ils jugeaient comme formalistes et élitistes, tout comme subjuguées par les influences culturelles internationales.¹³ Le désir de relier l'art à la vie, présent aussi dans des happenings et performances réalisés en d'autres pays, prenait pour autant une allure particulière, visant non pas la mise en scène du corps comme matière esthétique, mais le tissu du corps social. Sans écarter la production d'objets (il serait inapproprié de parler d'art conceptuel ou immatériel), ceux-ci fonctionnaient comme des nœuds de concaténation de parcours distincts, comme des attracteurs d'enchaînement et de déclenchement de performances potentielles. Cette dimension relationnelle, faisant appel à l'implication sociale et collective, paraît inspirer encore une bonne partie de la production actuelle brésilienne, comme pour retrouver le lignage d'une identité artistique du pays, traversant le métissage et le multiculturalisme qui lui sont propres dès son origine.

Parmi les artistes qui se distinguent actuellement au niveau international, Ricardo Basbaum a présenté à la dernière *documenta* de Kassel, en 2007, une œuvre fondée sur l'idée de «circulation», à laquelle il travaille depuis 1994. Dans une architecture «membrane» qui accueille le visiteur de manière confortable à l'intérieur de l'exposition, plusieurs vidéos et images projetées en séquence montrent l'emploi qui a été fait d'un objet étrange créé par l'artiste. Avec la question *Você gostaria de*

participar de uma experiência artística? (Voulez-vous participer à une expérience artistique?), titre du travail, cet objet inusuel et un peu encombrant a été mis à la disposition de nombreuses personnes à différents endroits dans le monde (fig. 2-3). L'expérience s'articule ainsi



Fig. 2 Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, 1994, objet d'acier peint, 125 × 80 × 18 cm, installation/performance, projet participatif en cours, participation et photographie de Hand in Hand, Kassel, 2006. Voir aussi image vi en couleurs.

à plusieurs niveaux de réception et c'est dans le tressage des parcours et des emplois particuliers que l'expérience esthétique collective se réalise. Cet objet a été transporté dans des milieux urbains et naturels variés, utilisé de manières les plus disparates (comme porte-objets, pour décorer, pour des activités de groupe ou individuelles), au point qu'il n'acquiert de valeur que par sa réception plurielle et par les images que sa circulation a produites.



Fig. 3 Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, 1994, objet d'acier peint, 125 × 80 × 18 cm, installation/performance, projet participatif en cours, participation de Armando Coelho et Orlando Lemos, Goiânia, Brésil, 1999.

Une autre artiste brésilienne, Rivane Neuenschwander, réfléchit sur ce qu'elle dénomme un «matérialisme éthéré», avec une production artistique se réclamant de l'éphémère. Son travail *I Wish You a Wish* (*Je vous souhaite un vœu*, 2003) prolonge la coutume de nouer un ruban autour du poignet, pour exprimer un vœu qui se réalisera au moment où ce bracelet porte-bonheur se casse (fig. 4).¹⁴ Ainsi dans son instal-



Fig. 4 Rivane Neuenschwander, *I Wish You a Wish*, 2003, installation renouvelable.

lation, le public est invité à prendre l'un des rubans gravés avec les vœux d'autres personnes et à combler, à son gré, le trou laissé dans le mur avec un nouveau vœu qu'il écrira sur un papier. Ce nouveau vœu sera ensuite transposé aussi sur un ruban et inséré dans l'installation. Si l'œuvre ne cesse pas de se renouveler, sa valeur ne réside pas réellement dans les parties qui la composent, mais dans le circuit d'échange, dans les parcours tracés par les objets et dans les désirs qui meuvent les personnes à participer à la création.

Même quand certaines œuvres semblent déplacer au second plan la participation des sujets, les objets travaillés n'ont de sens qu'en relation avec le tissu social ou par l'évocation des pratiques et usages de la communauté. Dans ce cadre, plus métaphorique, nous incluons une vidéo, très appréciée au Brésil, réalisée par cette même artiste Rivane Neuenschwander, *Quarta-Feira de Cinzas. Epilogue* (*Mercredi des cendres. Épilogue*, 2006). L'écran montre des fourmis appartenant à deux typologies différentes, les noires et les rouges, qui ramassent les confettis colorés, collaborent ou se disputent pour emporter ce butin sucré. Comme le titre l'indique, le thème suggère le retour au quotidien après la fête du Carnaval, la reprise du travail, les problèmes et les déséquilibres raciaux, vécus ordinairement dans le pays.

Cette translation tout aussi subtile qu'imaginée du tissu social a lieu pareillement dans l'œuvre de Nelson Leirner, rassemblant des processions de petites figures et statuettes politiques, sacrées, du monde du football, des dessins animés, etc. L'ironie domine dans ses installations où un long cortège fait défiler des représentants si divers de la culture, l'économie, la religion et l'histoire du pays, comme dans *O dia em que o Corinthians foi campeão de futebol* (*Le jour où le Corinthians fut champion de football*, 2001) avec le syncrétisme de personnages

culturels si divers, marquant l'hétérogénéité de l'imaginaire collectif. Cette idiosyncrasie pour la hiérarchisation ou l'aplatissement du multiculturalisme se retrouve dans *Que horação...* (Quelle oration..., 2005) avec le Christ et la Vierge, contournés par des habitants précoloniaux, un esclave noir et des figures d'autres civilisations (fig. 5). Ce traitement post-moderne de questions particulièrement vives au Brésil ne manque pas de dénoncer la violence de la situation actuelle, par la figuration de balles plantées directement dans les cœurs des images religieuses.



Fig. 5 Nelson Leirner, *Que horação...*, 2005, installation de sculptures de dimensions variables.

Sur le potentiel du réseau social jouent également les installations provocatrices de Eduardo Srur qui, pour *Sobrevivência* (Survivance, 2008), a habillé une quinzaine de statues historiques avec des vestes de sauvetage, attirant ainsi le regard des passants et revitalisant, en même temps, ces monuments du passé. Le même artiste a réalisé d'autres initiatives, toujours dans la ville de São Paulo, comme l'installation d'énormes bouteilles PET le long du fleuve, afin de dénoncer sa pollution, ou l'installation de tentes de camping dans un hôpital, pour aborder le thème de la précarité du service médical.

Cette implication, effective ou métaphorique, du tissu relationnel citoyen ou national côtoie enfin des pratiques qui valorisent la texture plutôt comme entrelacement de matériels traditionnels, longtemps placés au rang d'arts inférieurs ou appliqués. Citons par exemple les forêts tissées par Vera Patury, les cordes tressées par Maria Nepomuceno et les sachets en plastiques patiemment cousus en réseau par Livia Moura. Au plan de l'imaginaire symbolique, Luiz Hermano travaille aussi le tressage du cuivre en *Galatia* (Galaxie, 1990) et les spirales informatiques par des réseaux de pouces (*Sans titre*, 2007). Cependant, les créations qui parviennent certainement à fondre, d'une manière très originale, la question de la trame et du tissu relationnel sont celles qui, dans l'héritage du néo-concrétisme carioca, poursuivent le travail sur la réalité sociale et culturelle du pays. En ce sens, Cildo Meireles est l'auteur à la fois de *Malhas de Liberdade* (Mailles de la liberté, 1976), réseau de cordes nouées en diramation décentrée, évocation autant de l'esclavage que de la dictature, de la censure artistique et de la repres-

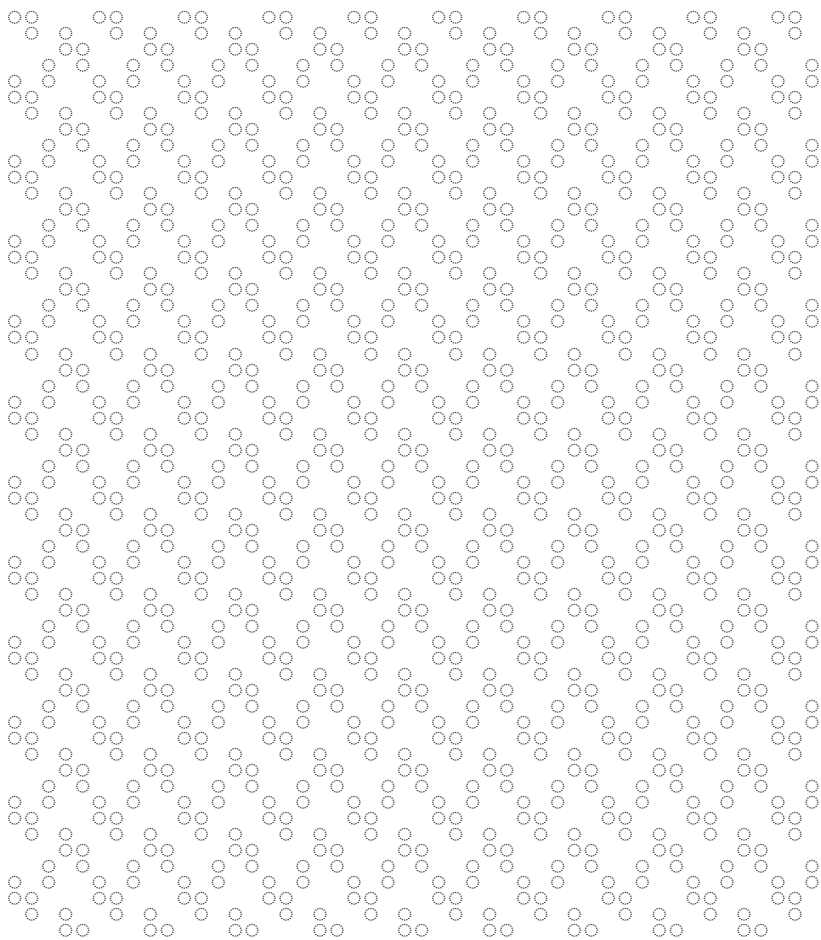
sion politique de son époque, et de *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (*Mission/Missions (Comment construire des Cathédrales)*, 1987) avec un rapprochement paradoxal – et critique par rapport à l'histoire coloniale et à la domination jésuite – entre un sol recouvert de pièces d'argent et un plafond d'os pendus, mis en communication par une colonne d'hosties.

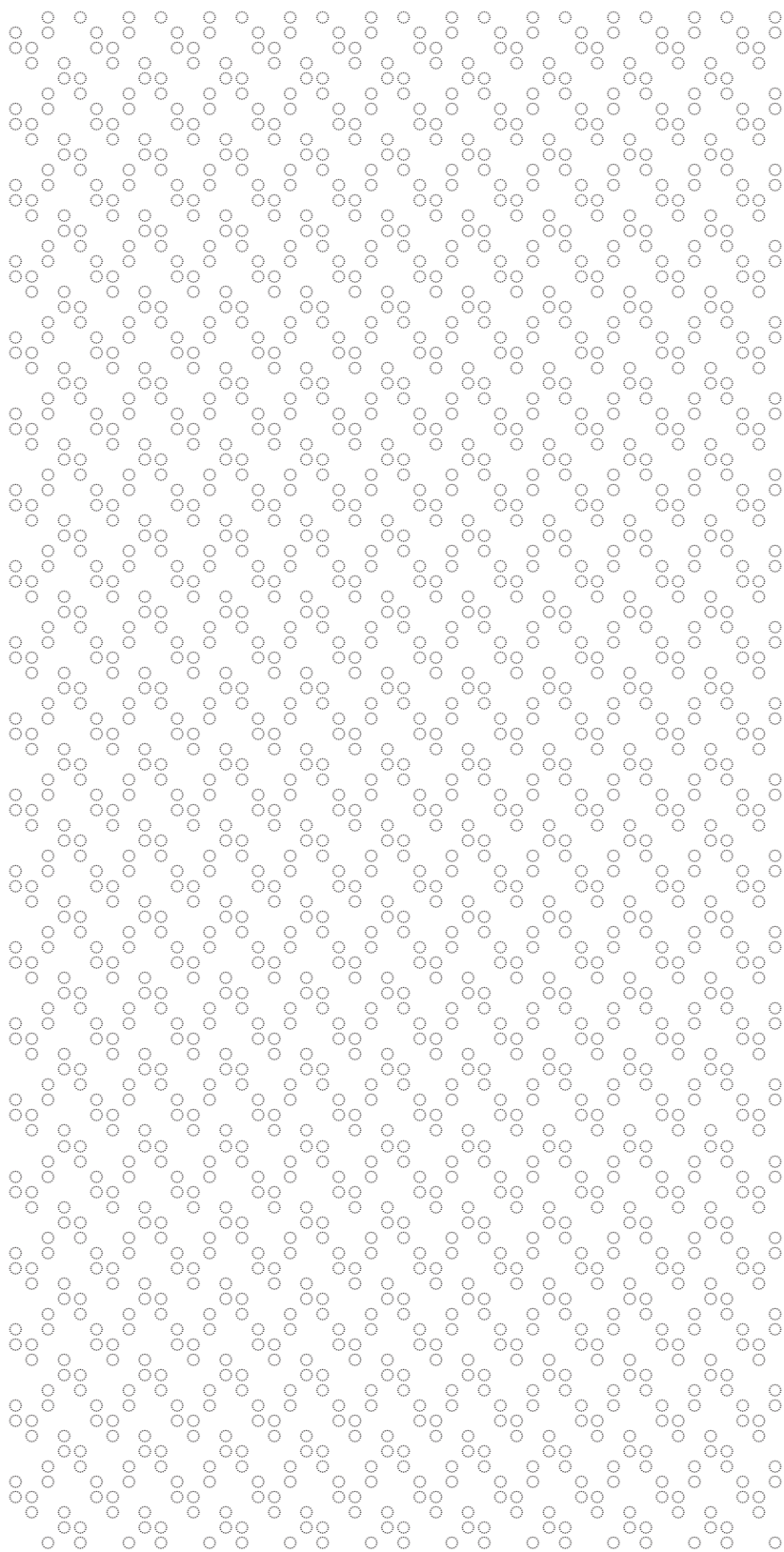


L'art brésilien n'est certes pas le seul à travailler cette relation entre le tissage mis en acte dans et par l'œuvre et le tissage figuré de ses moments politiques et sociaux. Pourtant, une tradition s'affiche qui, poursuivant l'esthétique participative, conçoit l'implication relationnelle en fonction de valeurs identitaires, à la fois multiculturelles et anthropophages, propres au pays. Même quand les réalisations ne prennent plus forme sur le mode de la performance collective ou plurielle, elles se font porte-voix d'un message communautaire, voire d'une dénonciation sociale, et c'est par la reconnaissance de cette dimension intersubjective que la création parvient alors à être reconnue comme art. Avant d'en conclure la prépondérance d'une signification idéologique et sociale, il est néanmoins opportun de revenir sur la forme sémiotique par laquelle ces pratiques s'expriment. Dans la création contemporaine brésilienne, il est la force morphogénétique d'un art qui se montre en train de se faire, qui, à travers sa trame, dévoile l'enchaînement des propres mailles se tissant; un art qui, de plus, séduit pour savoir accueillir en soi le désir de tout un qui veut y prendre part. Claude Lévi-Strauss relevait l'importance du dynamisme morphogénétique, quand il analysait l'art corporal caduveo et ses effets dans les relations sociales. Dans son étude sur la production de ce peuple indigène vivant au Brésil, il remarquait à quel point change et devient dynamique la perception d'une œuvre très équilibrée et stable dans sa configuration achevée, dès que l'on a pris connaissance de l'enchaînement asymétrique et inopiné de ses parties au cours de la création.¹⁵ C'est seulement dans les petites irrégularités de la trame tissée manuellement ou artisanalement que l'on aperçoit le grand écart entre le travail particulier de ceux qui, dans le détail, «donnent corps» à l'œuvre et la production dépersonnalisée ou se dépersonnalisant qui, au contraire, rend l'œuvre «anonyme».

1 Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*; Milan, Bompiani, 1975; éd. cons. 1991, p. 325 (notre traduction). Cette acception est reportée également par Martine Joly, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*; Paris, Éditions Nathan, 1994, p. 134. 2 Julia Joyaux, *Le langage, cet inconnu*; Paris, Seuil, 1969; republié comme Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*; Paris, Seuil, 1981, p. 309. 3 Meyer Schapiro, «L'écrit dans l'image. Sémiotique du langage visuel»; dans: *Word, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*; New York, George Braziller Inc., 1996; conférence: Université de Pittsburgh, 18.11.1976. (trad. franç. *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*; Paris, Macula, 2000, p. 125–204). Jean-François Lyotard, *Discours, figure*; Paris, Klincksieck, 1985. 4 Groupe µ Francis Edeline, Jean-Marie Klinckenberg, Philippe Minguet, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*; Paris, Seuil, 1992, p. 70–72, spéc. 70. Aussi Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*; Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 1994, p. 65–69. 5 Citant Pierre Rosenthal, Hubert Damisch écrit: «Un labyrinthe plan ne serait donc un piège que pour un visiteur qui, faute de se donner une règle, en serait réduit à y cheminer au hasard [...]. C'est le voyageur et sa myopie qui fait le labyrinthe, et non pas l'architecte et ses perspectives [...]». [...] L'effet «labyrinthe» procédant moins de l'architecture des lieux que

des parcours erratiques». Dans Hubert Damisch, «Le labyrinthe d'Égypte», intervention au séminaire organisé par Roland Barthes *La métaphore du labyrinthe: recherches interdisciplinaires*, Collège de France, 1978–1979, éd. dans Hubert Damisch, *Skyline*; Paris, Seuil, 1996, p. 38–57 spéc. 52–53. 6 Lyotard 1985 (voir note 3), p. 211–217. 7 Anne Beyaert, «Le panorama, au bout du parcours»; dans: *Protée*, 2005, vol. 33, no. 2, p. 68–78. 8 Gilles Deleuze et Felix Guattari, «Le lisse et le strié»; dans: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 592–625, spéc. 594. 9 Schapiro 2000 [1976] (voir note 3), ill. 57, p. 158: miniature de Reims, IX^e siècle, Londres, British Museum, ms Harley 647, Aratos, fol. 12. 10 Notamment Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*; Dijon, Les presses du réel, 2001. C'est néanmoins à partir de 1997, avec la *documenta X* organisée par Catherine David, que l'art relationnel a été réévalué au niveau international, en soulignant l'importance de deux artistes brésiliens Lygia Clark et Hélio Oiticica. Aussi Angela Vettese, «Dal corpo chiuso al corpo diffuso»; dans: *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, éd. par Francesco Poli; Milan, Mondadori/Electa, 2003, p. 188–221, spéc. 215–219. 11 Dans cette vidéo, Letícia Parente coud les mots «Made in Brasil» sous ses pieds. 12 Le mot *parangolé* paraît n'avoir aucun sens en portugais brésilien et, d'après certains, il aurait même été inventé par Hélio Oiticica. Suivant une affirmation attribuée à lui de 1967, ce terme désignerait, en argot, une situation de confusion ou d'excitation soudaine entre des personnes; http://www.universes-in-universe.de/doc/oiticafe_oitica3.htm. 13 Paulo Sergio Duarte, *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*; Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998. 14 Cette installation est parfois parue avec un titre portugais plus équivoque: *Eu desejo o seu desejo*. 15 Claude Lévi-Strauss, «Une société indigène et son style», *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 203–224, spéc. 216–219 et fig. 17–18. Aussi Claude Lévi-Strauss, «Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique», *Renaissance*, 2–3, revue trimestrielle publiée par l'École libre des hautes études de New York, 1944–45, p. 168–186; rééd. dans: *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958; éd. cons. 1974, p. 279–320.





Introduction: Women and the Power of the Thread An ancient legend of the Italian region Sardinia, where weaving is among the oldest practices and one of those most deeply rooted in folk tradition, tells of a time when caves in rocky inland areas were populated by fairies called <Janas>. These were originally hard-working bees turned by mistake into small divinities by an <absentminded god>; their stings had become needles, and the little fairies were the depositaries of the ancestral power of the thread. After some millennia, when the first human populations came to live in Sardinia, the Janas taught women to sew, spin, and weave.

These woven works changed the history of the world. Feminine creativeness infected the masculine. Images passed from threads to stones, from symbols to meanings. The alphabet was born and with it, communication through time and space, memory. Memory broadened and became rhythm. With memory, the transformation of the human being matured: the poet was born, a concentration of man, woman and divinity.¹

This legend – in which textile practices, seen as forerunners of writing, constitute essential elements for civilization's – is significant both in rendering the mythopoetic force of thread and in confirming its identity, which was and is specifically linked to the feminine. This association between the thread and the feminine is also confirmed by the numerous myths and stories, belonging above all to Greek culture, peopled by women who weave and sew: Penelope plots her deceptions and makes and unmakes the wefts of time; Arachne audaciously challenges the Goddess Athena precisely on the terrain of skill with the loom; and Parcae guide human existence along a thread, the thread of destiny. Thus the employment of threads, fabrics, and fibres alludes forcefully to women's hands, to ancient *techné* that also has an ancestral, archetypal value that in some cases <re-emerges> powerfully, in a deliberate or inexorably spontaneous way, in numerous works of contemporary art that entrust themselves to this language.

Textile Medium and Visual Arts: Elements of 20th Century Development For female artists in the first half of the 20th century, working with fabric meant finding a pathway, that of the applied arts, in order to enact that coupling of art and life, the leitmotiv of the historical avant-gardes. In some cases, this engagement with fabric occurred to carve out a sphere of specificity among aesthetic languages, to enact the same expressive codes as formulated in their painting – a field in which they often had to compete with the presence of powerful com-

panions. Such is the case of the Ukrainian Sonia Terk, the wife of the painter Robert Delaunay and a stylist, costume designer and creator of objects and bindings in cloth.

From the second half of the 20th century there was a revival of the use of fabric among the languages of art, with differing but equally significant demands. Artists responsible for this revival, which particularly exploded in the 1960s, were such figures as Joseph Beuys, an artist-shaman whose poetics hinged on the concept of <primordial energy> and who attributed to fabric, specifically felt, a salvific and quickening power. Furthermore, currents like Process Art and Antiform, which in the softness of fluid materials for sculptures and installations, found an antidote to minimalist rigidity and enacted the constructive force of chance and the laws internal to materials themselves.

In this development, a key role was played by the Italian Arte Povera (preceded by Alberto Burri's *sacchi* (sacks) with their aesthetic-existentialist values). This movement conducted an almost anthropological recovery of other materials, natural and poor ones precisely. It revived attention to the value of the gesture, to a new entrance of the object into art, from the industrial one in the manner of Duchamp to those belonging to craftsmanship, popular culture or the world of nature, in a shift from cold to hot which has become highly topical today.

To this it should be added the work done above all in the 1970s by artists adhering to the ideas and activity of the feminist movement, especially in the United States, from Judy Chicago to Miriam Schapiro. Their proposals, arising from the evolution of Women and Gender Studies, helped to conjure attention to those artistic practices that the collective imagination considered specifically feminine, among them embroidery, weaving, and sewing. Their procedures functioned both as an act of protest against the masculine stereotypes and as a critical recovery of these same media, but also evoking its state of marginality.

Hence the 1960s and 1970s witnessed the delineation of the physiognomy of purported feminine sculpture that

defines a territory in which sculpture is not necessarily erected on a base that dominates the world. The shapeless or the soft also have a place, like the ephemeral and the aleatory. Sculpture by women in the 20th century presents a vocation to question our mental categories and our ways of seeing the world and others.²

This process was reinforced above all starting from 1990, leading <textility> to further affirmation among the techniques of contemporary art. This is due, perhaps, as the Italian scholar Emanuela De Cecco affirms, to a more general

renewed interest in micro-stories, in daily life, in what is immediately near, the rediscovery of the intimate dimension and the need to keep it in mind speaking of the social dimension [...], the need to work starting from a personal point of view, attention to the flow of time, the use of narrative forms, the employment of materials that are certainly not noble and of practices that belong to the handicraft tradition.³

Thus, from the 1990s we have witnessed the development and corroborations of a series of demands and themes linked to textiles. This

practice has now spread to male artists too, though it was also, indeed above all, introduced by female artists, due to attentive critical revaluation of female figures in the history of recent art. Eva Hesse's oeuvre, whose soft and stringy works – rich in organic promptings marking the wounds and lacerations of Germany in the years after World War II – must be seen as the expression of a wholly personal approach, in which are sublimated the drives of experience that have emerged from years of analysis.

We also need to consider a fundamental figure in art in the second half of the 20th century, Louise Bourgeois, whose genius has only been recognized fairly recently. This remarkable sculptor has staged and continues to stage the ghosts of her past, the transposition through images of an unconscious that, at first individual, then inevitably becomes archetypal and universal. And it is not only by chance, due to autobiographic circumstances (she grew up amid threads and fabrics in her family's tapestries repair factory), that Bourgeois finds one of the focal points precisely in textile imagination, in the figure of the spider, «as a defence against evil», a reassuring metaphor of the maternal figure and at the same time a cannibalistic and predatory one; in the spools of thread that inhabit her claustrophobic cells; in the fabrics transformed into the sensual and at once lacerated epidermis of her totemic figures and of her naked metaphors of rough and perturbing sexuality.⁴

From Autobiography to Collective Mythology: The Marisa Merz <Case> The thread contains the magic force of the tale, the energy of a tantric rhythm that evokes ancient rites and magic, and challenges the heaviness of material and the laws of space. The woven mesh holds a dialogue with light and shadow, and constitutes a threshold, a passage between this side and that side that is ancient and at once timeless. In the hands of a woman artist, however, these promptings often start from the narrativity of a fragment of lived life, from the experiences of daily life, from a chronicle that overcomes the limits of the contingent to become a symbol that is supra-historical, supra-temporal, a collective mythology.

All this finds a moment of perfect synthesis in the work of Marisa Merz (1931), the only female representative of Arte Povera and the wife of the artist Mario Merz. Piero Gilardi, another Arte Povera artist, frequented the Merz couple in Turin in the 1960s. Remembering Marisa's first works, Gilardi effectively describes their essence in a way that is all the more interesting because it expresses the point of view of a male artist who declares himself to be distant from the autobiography and subjectivity that act as the primary thrust in the genesis of Merz' works:

the practice enacted by Marisa establishes a close correspondence between her personal life and her artistic expression, her work and her daily life. It was one of the characteristic traits that markedly distinguished her from the rest of the group. At that time I still maintained a certain degree of separation between my artistic and personal activity. It was a problem for me to re-examine myself, to bring into play my daily life, my weakness, my reality. [...] I was immediately greatly struck by her cobwebs

done with enormous knitting needles. It is a psychological game, a laying bare, a deviation from the instrument of oppression of the female condition. In the elements that she constructed in her kitchen this repetitiveness was also present, the process of construction did not require a project, a symmetry, an end or a beginning but a slow and continuous progression, with some cyclical alterations. [...] Reflecting on it today, it can be stated that Marisa was the protagonist of an artistic and cultural movement that placed in the foreground a new idea of subjectivity, anticipating what, after various stages of gestation, became post-modern subjectivity. [...] I remember her language, always markedly metaphorical, often even enigmatic in daily life too.⁵

Beginning from the middle of the 1960s she first executed an installation of curls of aluminium sheets sewn together to form snails and suspended on the ceiling of her house-study, the place of intimacy

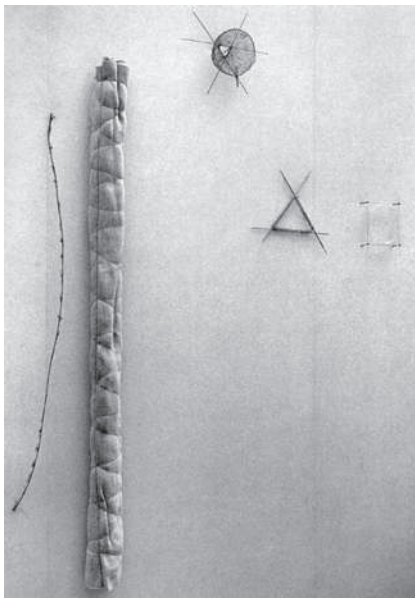


Fig. 1 Marisa Merz, *Blanket*, mid-1960s, blanket, nylon thread, various sizes, Turin, property of the artist.

where she created and showed her first works. This was followed by a series of blankets tied together with Sellotape or copper threads (fig. 1), abandoned to the fluctuation of the waves of the sea or resting on her husband's shoulders on the Amalfi beach during the event *Arte Povera+Azioni Povere* (October 1968):

The rolled-up blanket recalls one of the metal spirals. It is a closed and secret form which seems to take pleasure in the extravagance of the folds and recesses.⁶

Starting from 1968 she created a series of mesh sculptures in nylon thread and copper closely linked to familial dimensions: objects belonging to a personal and intimate, domestic, daily universe, like a ball of wool, little shoes or the very name of her daughter Bea (Beatrice) (fig. 2), elements which often became the protagonists of later more complex installations.

The thread becomes a mesh or embroidery; it creates enwrapping and hypnotic cobwebs, labyrinthine games of wefts, transparent thresh-

olds, liminal elements between shade and light, which protect, create a barrier, identify a microcosm; at the same time, however, they dis-

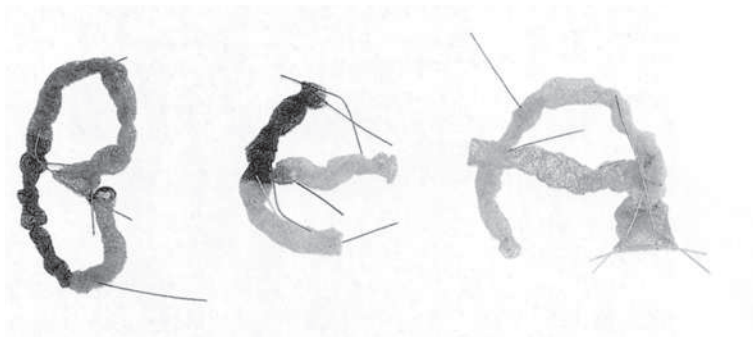


Fig. 2 Marisa Merz, *Bea*, 1968, nylon thread, various sizes, private collection.

close new and ignored dimensions, impulses of energy of a material like copper, supple and malleable but at the same time less docile than natural fibres and for this reason, folded and worked with strong and tenacious gestures, suited to overcoming the resistance that the subject itself puts up before being tamed:

The short-circuit between archaic values and new technological possibilities recurs [...] in the works of Marisa Merz, who restores honour precisely to the archaic, non-industrial, <poor> gesture of making the sweater, of knitting: a return to placid non-competitive operativeness, typically feminine: a way of entrusting oneself to the flow of time without aspiring to dominate it or to make efficient use of it according to male chauvinist attitudes which generate anxiety and neurosis. However, the fibre with which Marisa Merz weaves her meshes is copper wire, with its metallic, hard and insidious brightness, also because from one moment to the next some form of energy could go through it and make it incandescent; moreover, the <quantity> of weaving is kept very distant from the correct means of domestic jobs, instead producing itself in very small, Lilliputian, measures or enormous ones, with a vast extension, so as to cover a whole wall.⁷

In her decision to work on the margin of a system, to create a <room of her own> in which to devote herself to gestural quality of knitting work, though with <anomalous> fibres with respect to the tradition, Marisa Merz sets herself in line with those drives that in the same years prompted other artists, for instance the Polish artist Magdalena Abakanowicz, to sublimate emotions and feelings, memories and dreams in manual work with fabric, in its concreteness saturated with ancient wisdom.

Though entrusting herself to a handicraft technique, inseparably linked to the memory of popular and domestic practices, Marisa Merz interiorizes them in her deepest self, thus overcoming the individual conscience to achieve a visionary dimension, peopled by archetypes, myths, and ancestral forms.

Thus there emerges, for instance, the theme of the labyrinth and that of the spiral, a symbol of natural growth, of eternal change, and a recur-

rent form both in her first works. Her husband Mario, also evokes these themes through the numerical Fibonacci series, to which Merz often makes reference in her installations in which the copper mesh takes on the form of geometrical figures in *tessellae* arranged according to a mathematical logic. This, however, is decanted through the dreamy lightness and transparency of the material, thus becoming more similar to a Kabbalah or to a mysterious code (fig. 3).

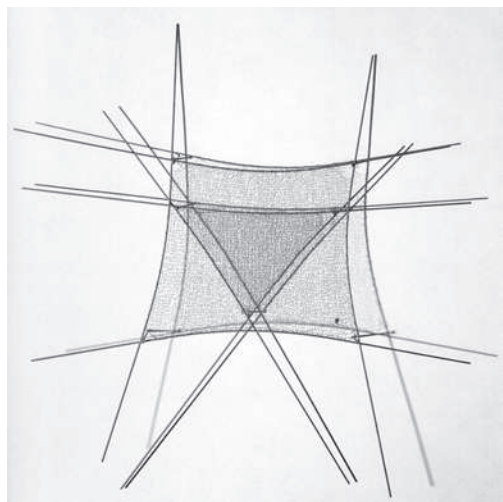


Fig. 3 Marisa Merz, *Untitled*, 1970s, copper thread, iron rods, various sizes, Turin, property of the artist.

Unlike minimalist artists, however, Marisa Merz employs numerical operations as a medium of poetic revelation. Spirals projecting into space, or circular compositions of triangles that hollow out space and bring it to life, embody in their frail materiality the distortions and dilations of physical surroundings implicated in the very practice of seeing. The eye's command of space is all the more apparent because these works are almost invisible and set one's body, faced with the exercise of discerning the nature of its surroundings, in a state of tension.⁸

In the labyrinthine arrangement of the wires that form the knit mesh, one perceives that same leaning towards <open> work, without a beginning and an ending, an inside and an outside, a top and a bottom. One also finds this impulse in more recent works by the artist, especially in the heads sculpted in clay, often covered by copper meshes, and in her drawings and paintings done starting from the 1980s, in which, under a tangled interweaving of pencil or oil strokes, from time to time there emerges, like a phantasmal epiphany, a female face with big eyes (fig. 4).

Besides, the theme of the eye as an organ of a vision that goes beyond the perceptive, as a medium of internal, oneiric, fantastic vision, eloquently emerges in the titles of some works in copper wire or nylon thread by Merz *With Closed Eyes the Eyes Are Extraordinarily Open*, which seems to echo the thought of the German Romantic painter Caspar David Friedrich, who was inclined to close the physical eye in order to paint what interiority succeeded in perceiving.

The symbolism linked to the sight organ is an archetype that also unites very distant cultures, from the Egyptian one (the God Toth) to

the Indian one (Indra, Varuna, Buddha) or the Christian one; and it is not by chance that

children, the primitive, mediums and periods of archaism and decadence in their artistic expressions often exaggerate the dimensions of the eye. The cause may be imputed to technical inexperience, but for certain the eye appears to them like the essential organ of the life of the soul and its action.⁹

Marisa Merz, an artist-child-priestess of space and time, like a water diviner perceives this ancestral substratum that unites people and cultures, so that, in my opinion, all her work can be read as a way of continually making present a deep feeling of which she herself perhaps is often unaware.

Materials too are not neutral but have a strong symbolic charge. If nylon, transparent, coloured, light but tenaciously resistant, evokes modern daily life, copper – associated in the animistic cults of many



Fig. 4 Marisa Merz, *Untitled*, 1980s, pencil on canvas, 34 cm × 25 cm, private collection.

African tribes like the Bambaras of Mali and Niger with the supreme divinity – has a value also intrinsically linked to its being a conductor of energy, an energy deriving from the alchemic transmutation of the material:

Where does copper come from? [...] copper wire is the historical time of copper. [...] A spider's dribble on human and heavy daily life.¹⁰

The slow, insistent, rhythmical repetition of the gesture that creates the weft, often accompanied by the circular shape given by the artist to her spider's dribbles' in nylon or in copper – as in *O on the Earth*, 1968 – lead toward a hypnotic, ritual, tantric dimension, to the enwrapping and sacred form of the mandala, of a sacred circle at whose centre the artist-priestess sets herself in order to build and possess her micro-world, which becomes the macro-world of every being that does not want to be abducted by the banality of the contingent (fig. 5).

Marisa Merz holds a dialogue with the moon. She herself recounts that she put on her little shoes in copper wire, a work <the size of her body>, evening after evening, while preparing an exhibition. She hung the shoes on the wall following the slight shifts of the celestial star and

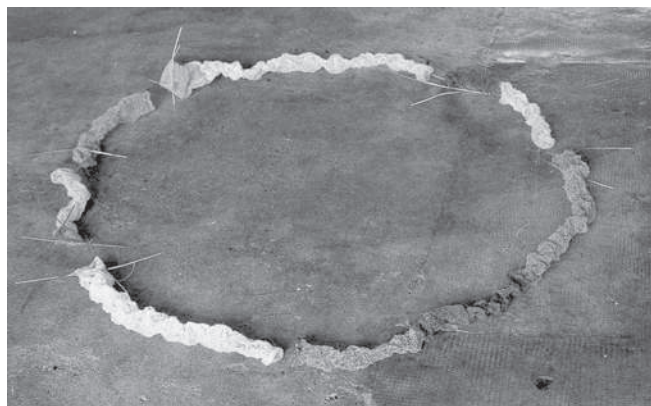


Fig. 5 Marisa Merz, *O on the Earth*, 1968, nylon thread, various sizes, Turin, property of the artist.

the shades and lights that entered through the window. In her work, however, the eternal changing of the cosmic forces starts from her, from her minute body, like the heights of the threads and wires of her installations. Her works are never separate from her life, from the rhythm of her breath, from the very long and very short time of the intuition mediated by imagination, and the knitting needles with which she creates her wire meshes resistant to being folded up condense the magic of creation.

I took the chair, put on the little shoes, and leant my legs against the wall. And then Mario attached a shoe, one, that is, with nails, on the wall, where it was. When he finished, the moon had already moved so much ... the right time. And the evening after, the second one. [...] Mario attached the other shoe for me. I could not have put them in just any place, left the chair, no, too descriptive. The other two shoes are placed more fancifully, you see, spread out like this, as if to say: look I am puss in boots, with a long step!

Yes, yes, all the shoes that I make go on my foot. You know, I am also a little extensible, not a precise size. [...] it is true, the clothes that I make don't show my body, they give me freedom, I am in them and the air goes through. Other works suited to the size of my body...the ring of salt, and the height of the copper wire that races around a room in my exhibition, they correspond to my sizes, to my possibilities.¹¹

Hence Marisa Merz can be defined a shaman, or rather a witch. She speaks of the infinite, the natural, of the fantastic starting from the too human humanity of her dimension as a wife, mother and woman. Hence she too can be placed alongside those artists that have served as a pass to a revival of textile practices, which today as never before we see becoming more and more widespread diffusion in the contemporary artistic panorama, without any distinction between male and

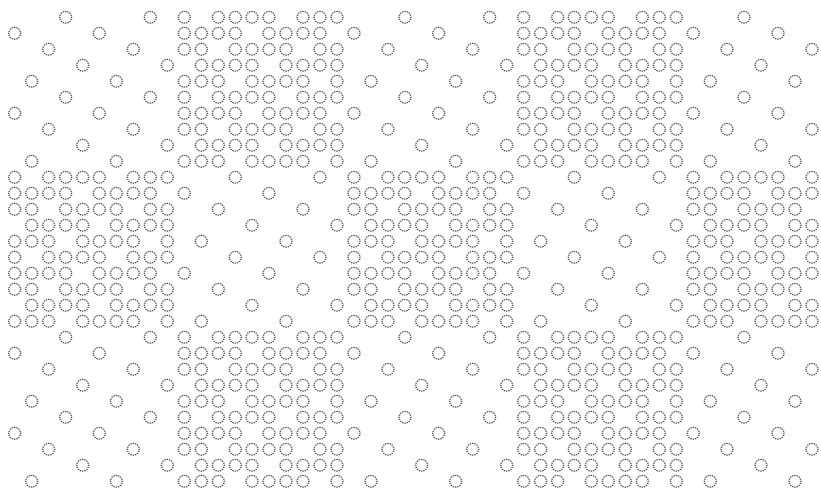
female artists, so much so as to make it appear a language detached from a precise gender identity.

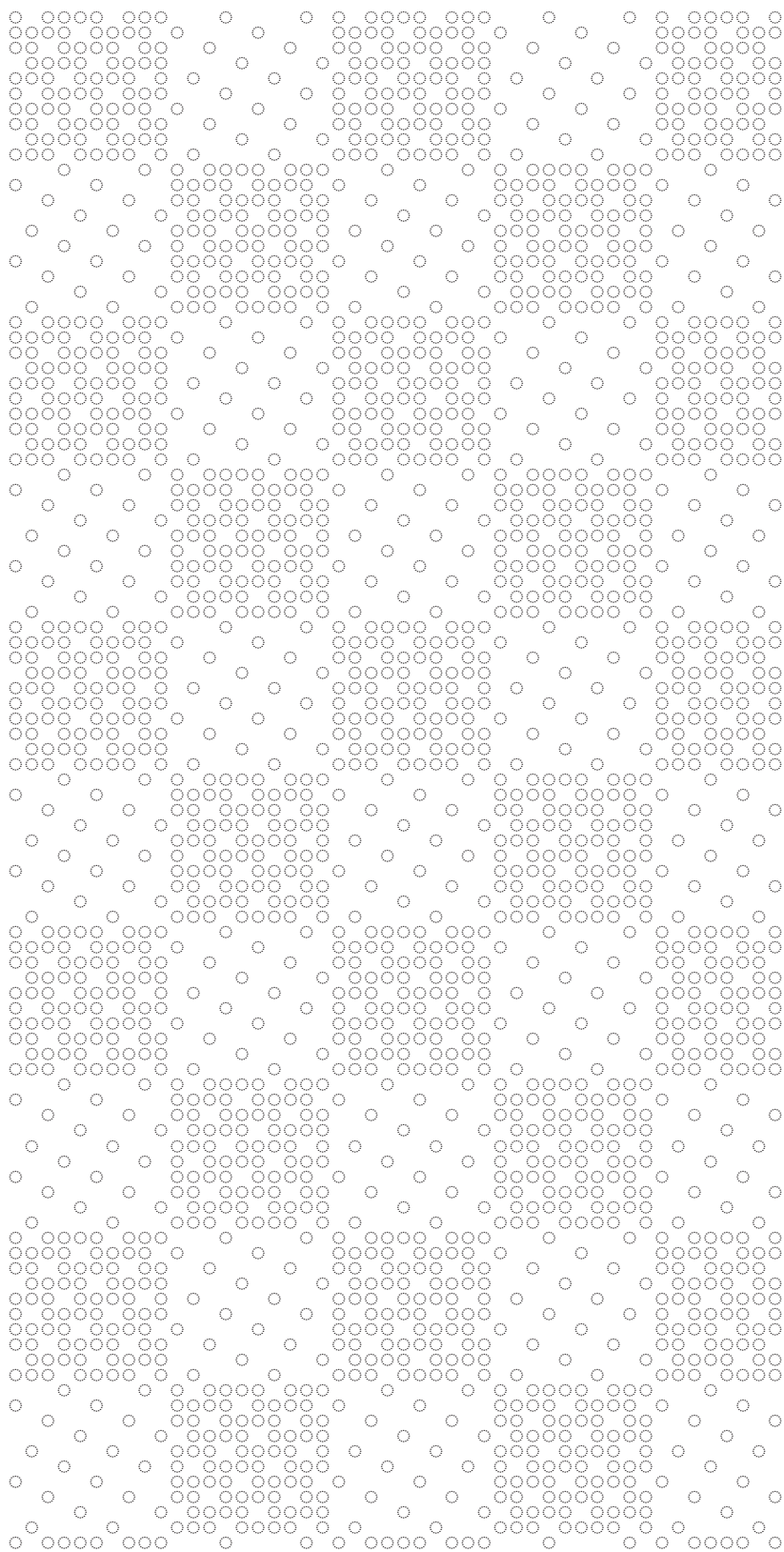
The topicality of her work, perfectly in line with what has been shown in the most recent international exhibition, from the latest *Documenta* in Kassel to the 2009 *Venice Biennale*, where there was a large number of works linked to the textile medium and the use of thread – from copper to hair (the Brazilian Lygia Pape, the Indian Sheela Gowda, the Argentinian Tomas Saraceno, the Lebanese Mona Hatoum) – could find an explanation in the reading of contemporary art offered by Catherine Grenier in her essay *La Revanche des émotions*. In it, the author speaks of «a humanistic and passionate attitude, a passage from the concept to affection»¹² which seems to characterize today's art, in which there is scope for those techniques and those languages that put in the foreground the direct expression of pathos, empathy and physical and internal emotions. Based upon this outlook I believe that the textile arts – which have the expressive and emotional force of a slow, wise, ancient action, the epidermal sensibility of a feminine *modus operandi* – find in this new framework, also open to contamination by non-western cultures, in which the survival of traditional techniques is very strong, a profound *raison d'être*.

1 Maria Lai quoted in: Giuseppina Cuccu and Maria Lai, *Le ragioni dell'arte*; Cagliari, A. D. Arte Duchamp, 2002, p. 50. 2 Madeleine Renouard quoted in: Marie-Hélène Dumas,

Femmes & art au XX^e siècle: le temps des défis; Paris, Lunes, 2000, p. 147-155 3 Emanuela De Cecco and Gianni Romano, *Contemporanee. Percorsi e pratiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*; Milano, Postmediabooks, 2002, p. 20. 4 Louise Bourgeois.

Sculptures, environnements, dessins 1938-1995, ed. by Suzanne Pagé and Béatrice Parent; Paris, Paris-Musées/Éditions de La Tempête, 1995; exhibition: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 23. 6-8.10.1995, p. 14. 5 Piero Gilardi, story gathered by Floriana Piqué, in: Marisa Merz, ed. by Catherine Grenier, texts by Germano Celant et al.; Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994; exhibition: Galerie Sud Centre Georges Pompidou, 15.2.-2.5.1994, p. 202-204. 6 Ibid., p. 242. 7 Renato Barilli, Gillo Dorfles and Filiberto Menna, *Al di là della pittura. Arte Povera, comportamento, Body Art, Concettualismo*; Milano, f.lli Fabbri, 1978, p. 88. 8 Celant 1994 (cf. note 5), p. 264. 9 Waldemar Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, ed. by Sabrina Stroppa; Turin, Bollati Boringhieri, 2008, p. 40. 10 Mario Merz, «Da dove viene il rame? Una mostra di Marisa Merz»; in: *Domus*, Febr. 1978, nr. 579, p. 49. 11 Marisa Merz, «Marisa Merz». in: *Data*, 1974, Sept.-Oct. 1974, nr. 18, p. 7374. 12 Catherine Grenier, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*; Paris, Seuil, 2008, p. 11.







1 James Tissot, *La vie de notre Seigneur Jésus-Christ*, 865 compositions d'après les quatre évangiles, avec des notes et des dessins explicatifs, 1896, gravure typographique en couleurs d'après une aquarelle, Tours, Edition Mame.



11 Elisabeth Ohlson Wallin, *La Montée au Calvaire*, 1996–1998, cibachrome, 150 × 200 cm.



III Christian Boltanski, *La Réserve du Musée des enfants*, 1989, mixed media, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, temporary version.



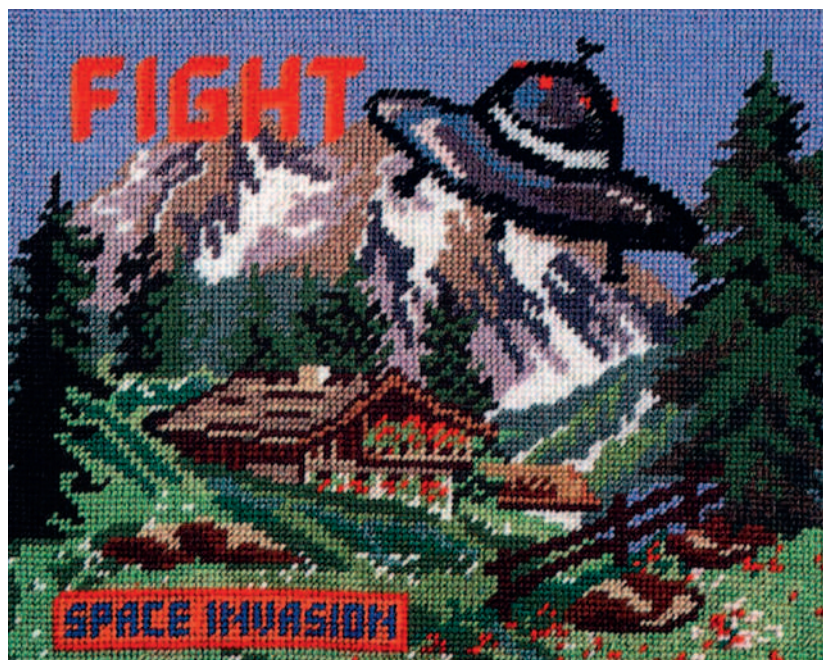
IV Christian Boltanski, *Untitled Réserve*, 1989, mixed media.



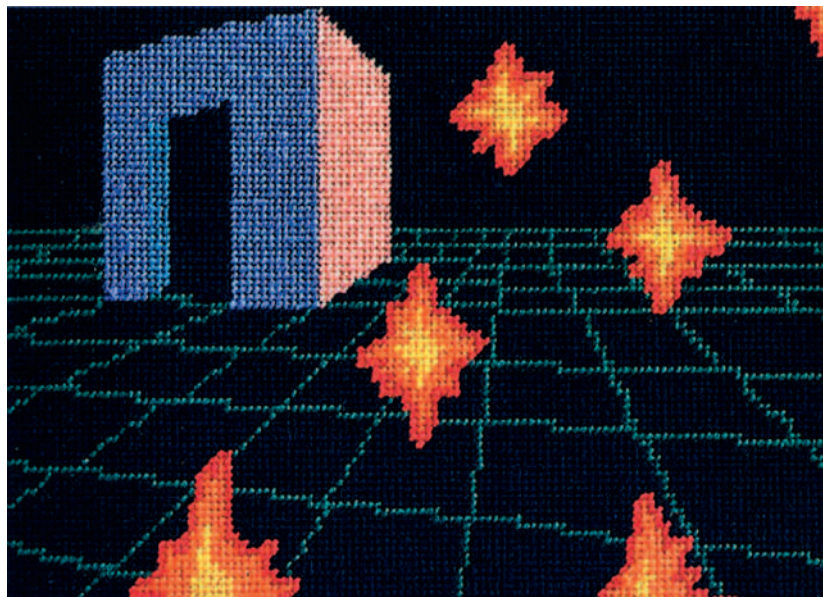
v «Miss G.», Ohne Titel, 1894, Stickgarn auf einem Leinentaschentuch, 37 × 36 cm, Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Inv. 6053.



vi Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, 1994, object d'acier peint, 125 × 80 × 18 cm, installation/performance, projet participatif en cours, participation et photographie de Hand in Hand, Kassel, 2006.



vii Patricia Waller, aus der Werkgruppe *Games*, 1996, Wolle, Holz, Gobelinstickerei, 31 × 38 cm, im Besitz der Künstlerin.



viii Patricia Waller, aus der Werkgruppe *Virtual Reality*, 1996, Wolle, Holz, Plexiglas, Gobelinstickerei, 32 × 42 cm, im Besitz der Künstlerin.

Textilien besitzen besondere mediale Eigenheiten, die aus ihren Herstellungsverfahren resultieren. Der Architekt und Kulturtheoretiker Gottfried Semper räumte den materiellen Eigenschaften von Textilien in seiner Kulturgeschichte der Künste einen zentralen Platz ein. Er leitete daraus das Prinzip ab, dass jede Form Stoff sei. Semper stellte die textilen Techniken, von der Idee einer ‹Urhütte› ausgehend, allen tektonischen Künsten voran. In seinem Hauptwerk *Der Stil* von 1863 betrachtete er die ‹Prozesse in den textilen Künsten›, um daraus eine Theorie des Stils zu entwickeln, ‹bedingungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe›.¹ Es waren die geflochtenen Wände der karibischen ‹Urhütte›, die ihn zur Annahme brachten, dass alles Gestalten und Ornamentieren auf textile Verfahren zurückzuführen sei.

Was die Kulturtheorie Sempers noch heute aktuell macht, ist ihr medientheoretischer Ansatz, der die Künste von der Praxis und vom Prozess her denkt. Auf diese Weise stieß Semper auf formgebende Gesetze der textilen Techniken, die gleichermaßen Freiheiten wie Begrenzungen darstellen, denen eine eigene Logik von Verfahren und Material innewohnt. Die Besonderheit der textilen Strukturen liegt im Ornament, das bereits bei ihrer Herstellung entsteht. Textilien zu schaffen, ist ein Prozess, der ordnet und mustert. Es kann nicht gewebt werden, ohne gleichzeitig eine Ordnung und damit ein Muster umzusetzen. Musterbegriff und Strukturbegriff müssen für Textilien zugespitzt werden. Die textile Form ist geordnete Form, das Textile konstituiert das Muster.

Bei Geweben und einigen Formen der Stickerei wird durch die rechtwinklige Kreuzung von Zeilen und Spalten eine Fläche in ein Gitter aus nebeneinander oder übereinander liegenden Rasterpunkten strukturiert. Für ‹technische Bilder› – als solche werden im Folgenden textile Flächengebilde im weiteren Sinn aufgefasst – bedeutet die sichtbare ‹Diskretisierung› die Rasterung einer homogenen, analogen Bildgestalt in einzelne Bildpunkte, die in einer regelmäßigen Gitterstruktur von Zeilen und Spalten angeordnet werden.² Der morphologische Zusammenhang einer Gestalt ist damit technisch simuliert. Bereits die ersten Gewebe besaßen eine eben solche Grundstruktur durch den Aufbau aus den Bindungspunkten und der Orthogonalität der Fäden. Bei textilen Bildern lassen sich fließende Farbübergänge nur innerhalb harter Schnitte umsetzen, und Figuren können nur in fragmentierter Form wiedergegeben werden. Die technische Struktur prägt die Struktur des Bildes. Von den Eigenheiten ausgehend, die sich aus den textilen Herstellungsverfahren ergeben, sollen im Folgen-

den Überlegungen zu Formen der medialen Übersetzung angestellt werden. Aufgrund ihrer materiellen und strukturellen Eigenheiten bieten sich textile Techniken an, um künstlerische Reflexionen über die Medialität des Kunstschaffens selbst anzustellen. Bei den drei Werkgruppen, die hier exemplarisch analysiert werden sollen, spielt die Übersetzung oder Transformation homogener Formen in textile Prozesse eine wichtige Rolle.

Drei künstlerische Reflexionen im Medium des Textilen Das erste Beispiel ist eine Stickerei der us-amerikanischen Konzeptkünstlerin Elaine Reichek aus dem Jahr 1997 (Abb. 1). Die Arbeit trägt den Titel *Sampler (Andy Warhol)*. Im Vergleich zu dem zitierten Vorbild hat sie



Abb. 1 Elaine Reichek, *Sampler (Andy Warhol)*, 1997, Stickerei, 26 × 78 cm, New York, Sammlung Susan Unterberg.

die bescheidenen Maße von 26 × 78 cm. Reichek, die seit Ende der 1960er Jahre künstlerisch im Umfeld von Chuck Close und Richard Serra tätig ist, benutzt die Stickerei gezielt, um die ästhetischen Grenzen modernistischer Kunst auszuloten.

Warhol hatte sich bei seinen *yarn paintings* (Garnmalereien) aus dem Jahr 1983 unübersehbar auf Jackson Pollocks *drippings* bezogen. Bereits Warhol unterzog Pollocks *action painting* durch seine aufgeklebten Fäden einer Neubewertung, indem er Pollocks *drippings* als bloßes Muster auffasste. Wenn Pollocks Malerei dafür steht, dass der künstlerische Prozess selbst zum Inhalt des Bildes wird, dann hinterfragt Reicheks Stickbild diese Möglichkeit noch einmal. Indem sie Warhol zum Thema eines *samplers* macht – solche Mustertücher stellen Stickerinnen zu Beginn ihrer handarbeitlichen Laufbahn als Probestück her –, geht sie einen Schritt weiter in der Stillstellung der befreit klecksenden Geste des Künstlers Pollock. Als Mustertuch, so könnte man sagen, werden die Farbkleckse und Spuren des *action painting* zum Inhalt einer pedantischen und disziplinierten Stickerei. Als Stickbild erstarrt die freie Geste des Kunstschaffens, der Verlauf der Linien wird mit feinen Nadelstichen festgenäht. Das schnelle Tempo des *dripping*, das die künstlerische Technik Pollocks auszeichnet, ist durch die Sticktechnik auf das Äußerste verlangsamt. Die zufällig wirkenden Spuren der flüssigen Farbe werden in einen geplanten, kalkulierten Weg bunter Fäden übersetzt. Auf diese Weise stellt die Arbeit durch die Mittel des Textilen die Frage, wie es um die Freiheit des Kunstschaffens selbst beschaffen sei und inwiefern männliche Freiheiten und weibliche Disziplinierungen dabei eine Rolle spielen.

Das Werk einer jüngeren Künstlerin befasst sich ebenfalls mit den Herstellungsbedingungen von Bildern, indem sie textile Verfahren für ihre Medienreflexionen nutzt. Patricia Waller umstrickt, bestickt und häkelt die technischen Dinge unserer Zeit. Einer ihrer Arbeitszy-

klen aus den 1990er Jahren trägt den Titel *Computergames* und umfasst jeweils vier Stickbilder. Diese scheinen auf den ersten Blick geradezu niedriglich: Motive wie Pferde, Berge und Obstkörbe erfüllen das, was



Abb. 2 Patricia Waller, aus der Werkgruppe *Games*, 1996, Wolle, Holz, Gobelinstickerei, 31 × 38 cm, im Besitz der Künstlerin. Siehe auch Farabbildung VII.

man von einem Stickbild erwartet (Abb. 2). Auf den zweiten Blick erweisen sie sich als Interfaces von Computerspielen, die jeweils einen anderen Spielstand wiedergeben. Über der Almhütte kreist ein Ufo, am blauen Himmel prangt die Anweisung «FIGHT». Ein Stilleben fordert den Betrachter zu seiner interaktiven Vervollständigung auf: «CHOOSE FAVORITE FRUIT». Eine zweite Reihe von Stickbildern zeigt Oberflächen von 3D-Spielen (Abb. 3), das Cockpit eines Flugsimulators, einfache Architekturen, *wireframes* und Kugeln im Raum.

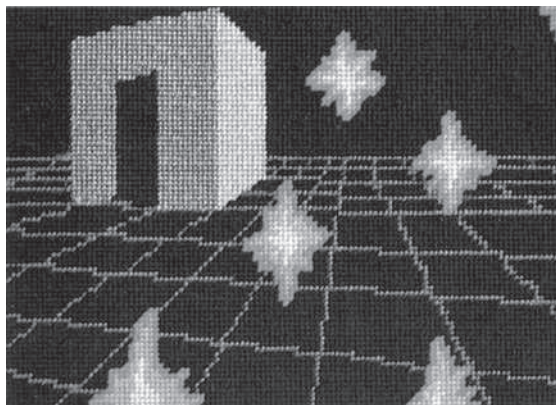


Abb. 3 Patricia Waller, aus der Werkgruppe *Virtual Reality*, 1996, Wolle, Holz, Plexiglas, Gobelinstickerei, 32 × 42 cm, im Besitz der Künstlerin. Siehe auch Farabbildung VIII.

Auch in den Arbeiten von Waller werden durch die Übersetzung ins Medium des Textilen spezifische Eigenschaften der zitierten Vorlage untersucht. Die flüchtige Präsenz der elektronischen Bilder kollabiert mit der Haptik des Textilbildes. Das Monitorbild, umgesetzt als Stickbild, erhält einen dauerhaften Objektcharakter, den es als solches

nicht besitzt: Das Lichtbild wird zum Wollbild, flüchtige Bildpunkte werden zur Stickvorlage. Der <Cyberspace> und die angebliche <Virtualität> der neuen Medien – Bezeichnungen, die für die zunehmende <begriffliche Entmaterialisierung> der digitalen Medien in den 1990er Jahren stehen – sind in Frage gestellt.³ Gleichzeitig erscheinen die neuen, digitalen Bilderwelten aus dem Computer durch ihre Rückbindung an das Materielle nicht mehr als geschichtslos, sondern historisch mit früheren Formen gerasterter Bilder verbunden. Auch wenn diese Rückkopplung durchaus ironisch zu verstehen ist, haben Textilbild und Monitor mehr gemeinsam, als man auf den ersten Blick vermuten möchte. Strukturell sind sie sich ähnlich: Sie folgen einer Ordnung aus Zeilen und Spalten und bestehen aus Bildpunkten. Bei den Stickbildern von Waller offenbart sich der Charakter des zerklüfteten Punktbildes besonders deutlich. Kurven verlaufen in eckigen Stufen, Farbverläufe sind aufgebrochen in harte Farbabstufungen, das kleinste Bildelement ist der Stickpunkt.

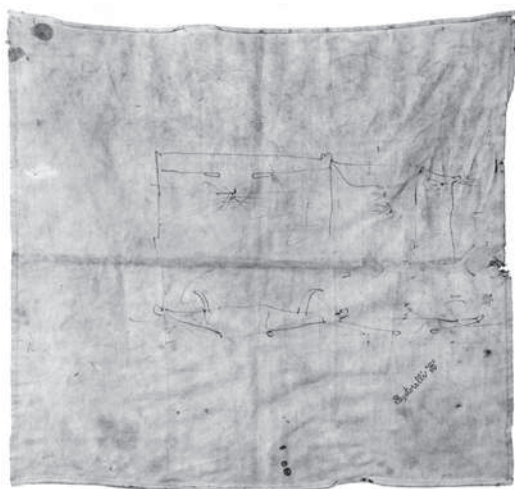


Abb. 4 Dieter Roth,
Serviette für den Bertorelli
B, 1974, Filzstift auf
Leinenserviette, 47 × 50 cm,
Zürich, Kunsthaus.

Marshall McLuhan bemerkte, dass «der Inhalt jedes Mediums der Wesensart des Mediums gegenüber blind macht».⁴ Die Philosophin Sybille Krämer verband dieses <Sichtproblem> mit der Metapher des Fensters:

Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium sich selbst in Erinnerung.⁵

Im Gegensatz hierzu verschleiert das Textilbild seine Technik nicht. Je näher wir herantreten, desto augenscheinlicher wird seine Rasterung in einzelne Bildpunkte, bis das Bild in seine Elemente zerfällt. Der blinde Fleck der Medien kann deshalb mit Hilfe des Gewebes in doppelter Hinsicht sichtbar gemacht werden: Die gepixelte Ordnung ist einerseits strukturell augenfällig und andererseits materiell tastbar. Da bei textilen Flächengebilden die Produktionsmodi und Bedingungen des Bildes im Blick bleiben, rücken bei der Analyse der Weberei

nicht primär Inhalt und Semantik in das Zentrum der Aufmerksamkeit, also nicht, was die Bilder zeigen, sondern die Art, wie sich das Medium zeigt, und mithin die Form.

Der Zusammenhang von Sichtproblem und Form lässt sich anhand einer weiteren Reihe textiler Arbeiten verdeutlichen. Es handelt sich um die Kollaboration der KünstlerInnen Ingrid Wiener und Dieter Roth sowie, während der ersten Jahre, Valie Export. Diese Zusammenarbeit begann damit, dass Wiener und Export bei Roth eine Vorlage für eine Gobelinweberei erbat. ⁶ Von dieser Zusammenarbeit erhofften sich Wiener und Export, die «Wahrnehmungsveränderungen des Webers während seiner lang andauernden Arbeit im Werk selbst zu dokumentieren». ⁷ Da Roth ebenfalls an dem Zusammenhang von Wahrnehmung und künstlerischem Schaffen interessiert war, erschien ein kooperativer Webversuch fruchtbar. Die erste Arbeit, die hieraus resultierte, war der Gobelin mit dem Titel *Bertorelli B*, der in den Jahren 1974 bis 1976 entstand und sich heute im Kunsthaus Zürich befindet.

Wiener und Export erinnern sich, dass Roth erst nach längerer Zeit kommentarlos einen «Entwurf» zuschickte (Abb. 4). Es handelte sich



Abb. 5 Dieter Roth, Ingrid Wiener und Valie Export, *Gobelin Bertorelli B*, 1974–1976, Wolle, 210 × 189 cm, Zürich, Kunsthaus.

um eine Skizze auf einer von Roth benutzten Stoffserviette. Wiener und Export entschlossen sich, die Herausforderung anzunehmen, auch wenn sie in der Wahl der Vorlage eine gewisse Gemeinheit erkannten («wir wollten nicht von Dieters Serviette zu seiner Unterhose»), und webten die Serviette auf ihrem Gobelinwebstuhl nach (Abb. 5). ⁸

Das grundlegende Thema von Übersetzung, Übertragung und Transformation, das auch die späteren Gemeinschaftsarbeiten von Wiener und Roth prägte, ist im Fall von *Bertorelli B*, wenngleich in technischer Strenge, bereits ausformuliert. «Transformation» bedeutet wörtlich «Umformung», bezogen auf die Veränderung von Gestalt und Struktur. Die Gobelinweberei liefert ein Medium, das nach einer Reflexion dieses Umformungsprozesses auf mehreren Ebenen verlangt, umso mehr, wenn es um das Nachbilden einer bereits gewebten Struktur

geht wie der einer Stoffserviette. Transformation und Übersetzung, so zeigt sich, kann bei diesem Prozess nicht lückenlos geschehen, sondern ist eine Tätigkeit, die Variationen erzeugt. Im Vermitteln zwischen den Medien, im Zwischenraum, entsteht Platz für künstlerische Intervention. Gleichzeitig gibt die Übertragung, gerade weil der mediale Zwischenraum von Vorlage und Gobelin so eng ist, zu einer medienphilosophischen Reflexion Anlass.

Dafür müssen die einzelnen Schritte dieses Übertragungs- und Transformationsprozesses genauer betrachtet werden. Bei der Vorlage handelt es sich um eine einfarbige Stoffserviette, die an zwei Seiten eingewobene Damastornamente aufzeigt. Mit rotem und orangenem Filzstift hat Roth eine Zeichnung auf den Stoff skizziert. Es bleibt unklar, was diese Zeichnung darstellt und ob dies von Belang ist. In einer Ecke ist der Schriftzug *Bertorelli B* aufgestickt, vielleicht der Name des Lokals, aus dem die Serviette stammt. Die Serviette trägt mehrere Spuren des Gebrauchs, sie ist das, worauf ein Mahl Spuren hinterlässt. Neben den zahlreichen Flecken sieht man eine Kreuzfalte im Tuch und zahlreiche Knitterschatten.⁹

Die Herausforderung, der sich Wiener und Export stellten, bestand darin, die verschiedenen medialen Bestandteile der bereits gewebten Vorlage in einer weiteren, gewebten Struktur nachzubilden. Die Serviette, die im Original eine Größe von 47 × 50 Zentimeter besitzt, vergrößerten sie auf 210 × 189 Zentimeter. Wieners und Exports Übertragung der Serviette hebt die Idee einer ‹sklavischen› Nachahmung aus. Indem sie Differenzen in den Akt der Wiederholung eintrugen, machten sie deutlich, wie Erfahrung, Wissen, Kreativität und Freiheit am Akt des Kopierens mitwirken. Sie unterschieden nicht zwischen den changierenden Lichteffekten, die durch den Faltenwurf verursacht wurden, und den fest eingeschriebenen Bestandteilen der Serviette. Stattdessen versuchten sie die Zeichnung, die Schmutzflecken, das eingewobene Ornament, den Schattenwurf der Falten in die eine Ebene der Gobelinstruktur zu übersetzen. Einzig der Schriftzug *Bertorelli B* wurde nicht eingewoben, sondern durch einen beauftragten Sticker aufgestickt, da er innerhalb der Gobelinstruktur nur schwer lesbar gewesen wäre.

Gerade beim Schattenwurf der Knitterfalten konnten Wiener und Export versuchen, «das Sehen selbst neu zu erfahren und auf diese Weise an einem veränderten Darstellen zu arbeiten». ¹⁰ So waren sie an den Veränderungen des Schattenfalls auf das Tuch interessiert, das je nach Licht immer neue Farb- und Schattennuancen hervorbrachte. Da der Prozess des Webens so langwierig ist, setzt sich der Teppich aus vielen einzelnen, zeitlich sich überlagernden Sichtweisen zusammen. Der Gobelin dokumentiert auf diese Weise die unterschiedlichen Sichtbedingungen während des Webprozesses und trägt nicht nur die Vorlage, sondern auch die Bedingungen und die Zeitlichkeit ihrer Reproduktion in sich.

Anhand einer Betrachtung der Vorzeichnungen, die Wiener und Export anfertigten, kann dies deutlich gemacht werden (Abb. 6). Hier werden die Formen der Serviette in ein im Wölfflinschen Sinne ‹haptisches› Relief übertragen. Innerhalb eines nummerierten Rasters ist genau festlegt, an welchem Punkt eine Form beginnt und an welchem

sie aufhört. Bereits die Zwischenzeichnung belegt eine neue Sicht auf die Serviette, indem abweichende Betonungen und Kontraste gesetzt werden. Am prägnantesten zeigt sich dies beim einfarbigen Damastmuster, das nur durch die Struktureffekte gebildet wird und kaum

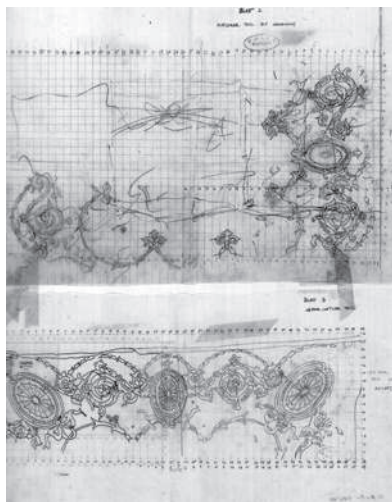


Abb. 6 Valie Export und Ingrid Wiener, Pause für den Gobelin Bertorelli B, 1974–1976, Tusche, Bleistift, Pastell, Farb- und Filzstifte, Klebestreifen auf Transparenzpapier, 26,1 × 40,8 cm, 37 × 54,5 cm, Zürich, Kunsthaus.

wahrnehmbar ist. Als schwarze Strichzeichnung hingegen tritt das Ornament deutlich hervor, es wird als Muster überhaupt erst wahrnehmbar gemacht. Beim Weben wird dieser Eindruck in mehrfacher Weise wieder aufgelöst, denn während des Webprozesses überblenden Wiener und Export das Damastmuster mit dem changierenden Schattenwurf der Falten. Im Gobelin werden beide gleichzeitig dargestellt, Schatten ergänzen, durchkreuzen und überlagern das Ornament, sie erzeugen Interferenzen.

Während solche Interferenzen als unterschiedliche Sichtweisen aufgefasst werden können, kam es durch die Entscheidung für die Gobelin-technik zu weiteren Transformationen zwischen Vorlage und Gobelin auf der Ebene der Struktur, die mit den webtechnischen Unterschieden von Gobelin- und Damastweberei zu tun haben. Einerseits mussten die Flecken und Falten, die auf der Serviette Phänomene des Übergangs und des Farbverlaufs sind, im Gobelin zu klar begrenzten, gerasterten Formen werden. Die Gobelinweberei verwendet jedoch nur eine einzige Bindungsart, die Leinwandbindung, die im strengen Wechsel von Überkreuzen und Unterkreuzen besteht. Eine Damaststruktur wird im Gegensatz dazu durch die Kombination zahlreicher Bindungsarten gebildet. Dies bedeutete, dass Wiener und Export das durch verschiedene Bindungen hergestellte Damastornament allein durch unterschiedliche Farbnuancen in der Struktur der Leinwandbindung herstellen mussten. Durch dieses Vorgehen und die bereits erwähnten Interferenzen von Licht, Struktur und Muster, erhält das strenge Ornament etwas Unregelmäßiges und Abstraktes.

Die rasche Handskizze Roths wiederum – als Serviettenzeichnung selbst eine Persiflage einer künstlerischen Geste und eruptiven Kreativität – ist ähnlich wie bei Reicheck als gewebte Struktur eingefroren. Die Linien im Gobelin sehen zwar aus wie die Zeichnung auf der Vorlage, doch sind sie das Resultat eines konträren Prozesses. Ein Unter-

schied zum Stickbild Reichecks ist aber, dass die getrennten Vorgänge der Herstellung der Serviette und derjenigen der Zeichnung im Gobelins zusammenfallen. Dies ist eine Eigenart des Gewebes, die medien-theoretische Folgen hat: Die Linienzeichnung ist Teil des Bildkörpers und kann nur gleichzeitig mit ihm entstehen. Figur und Grund sind eins.¹¹

In den folgenden rund 25 Jahren kam es zu vier weiteren gemeinsamen Gobelinsprojekten, die jeweils von Wiener und Roth verfolgt wurden, während sich Export kurz nach Beginn des zweiten Gobelins aus der Zusammenarbeit zurückzog. Der zweite Teppich ging von einem Bildnis Roths aus, das hinter den Kettfäden des aufrecht stehenden Webstuhls hing (Abb. 7). Wiener begann wie durch Leon Bat-

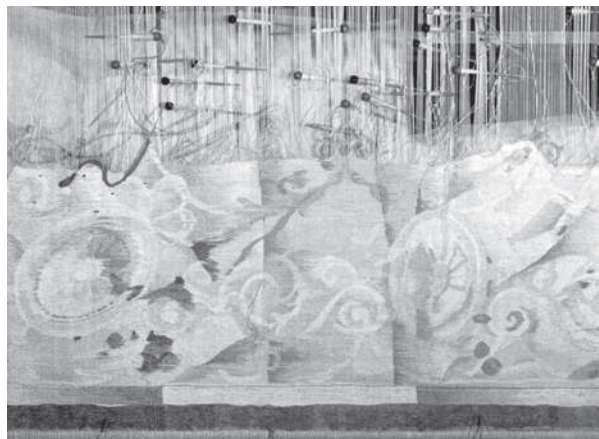


Abb. 7 Blick durch die Kettfäden des Gobelins *«Bertorelli B.»* von Ingrid Wiener und Valie Export, 1974–76, Fotografie von Erwin Kneihlsle, Archiv Ingrid Wiener.

tista Albertis und Albrecht Dürers Perspektivapparat betrachtet, den Blick durch die Kettfäden auf die Vorlage selbst wiederzugeben. Durch diese von den Fäden unterbrochene Durchsicht entsteht eine fragmentarische Vielansichtigkeit von Zeit und Raum. Nicht nur das Porträt besteht aus vielen zusammengeführten Ansichten, sondern auch das, was es umgibt: ein Ascheimer aus ihrem Arbeitsraum, Gegenstände aus ihrem geführten Berliner Lokal *Exil*, Möbel aus ihrer Wohnung, Klebestreifen, mit denen die Vorlagen an die Wand geklebt waren, ein Teppichmuster, sowie der Blick aus dem Küchenfenster. Wie bereits die Serviette gleichzeitig Abfall und Erinnerungsstück eines Abends im Restaurant war, ist es die Erinnerung, die nun im Weben unterschiedlicher Objekte ihren Niederschlag fand. Es ging um das übergeordnete Thema einer *«Wirklichkeit»*, die in Form von Resten der Lebenserfahrung in den Teppich einging.¹² Da sich Roth und Wiener nur selten an demselben Ort aufhielten, kommunizierten sie über Briefe, Faxe, Fotografien und Videos. Die Webvorlagen, die Roth an Wiener schickte, reichten von *«Abfall»* wie Skizzen, Kassenzettel, Briefumschlägen und Polaroids bis zu dreidimensionalen Alltagsgegenständen. Wiener wiederum webte nach Polaroidvorlagen oder setzte Fragmente der sie umgebenden Gegenstände als Gewebe um.

Wer sich textiler Techniken bedient und von einem Vorbild ausgeht, benötigt ein Modell der Übertragung. Der Blick eines Webers/einer Weberin, so lässt sich zugespitzt sagen, ist ein übersetzender, er setzt Formen in Bildpunkte um. Unter seinem Blick zerfällt das Betrachtete



Abb. 8 Ingrid Wiener, Gobelin aus der fünfteiligen Arbeit *«Alan-Turing-Winkelemente»* unter Verwendung des Winkelements K. TM, 1992/1993, Wolle, 170 × 28 cm, Privatbesitz.

in Strukturen. Beim Weben geht es darum, diesen Zwischenraum und Übergang fruchtbar zu machen. Hier ist der Freiraum, die Nische, die die vorgestellten Künstlerinnen nutzen.

Es sei hier bemerkt, dass auch innerhalb der Webereigeschichte Zeugnisse solcher Übersetzungen, Übertragungen und Transformationen oft zu finden sind, wie beispielsweise in Süddeutschland entwickelte Webschriften des 17. Jahrhunderts, die wie eine Notenschrift für Muster funktionieren, oder Vorzeichnungen auf Kästchenpapier unterschiedlicher Auflösung und Zählung zeigen.¹³ Schließlich

ereignete sich in der Webereigeschichte eine Transformation, die retrospektiv eine wichtige Bedeutung erlangt hat, da sie einen Code für Muster einführte, der sich von Maschinen verarbeiten ließ: das sogenannte <Perforationssteuerungsprinzip>. So entstand der Lochkartenmechanismus im 18. Jahrhundert aus der Entwicklung der Seidenweberei. Die Übersetzung von Mustern in Lochstrukturen wurde innerhalb eines Handwerks entwickelt, das ursprünglich auf die Verwendung von Webschriften und Musterpapieren angewiesen war. Die Übertragung von Gewebemustern in das Lochmuster von Karten kann ebenfalls als ein Übersetzungsschritt betrachtet werden.

Diese Verbindung von Weberei und Computergeschichte, den die Künstlerin Wiener zum Inhalt eines weiteren Gobelins machte, trägt den Titel *Turing-Band* (Abb. 8). Dieses Band zeigt das Modell einer Rechenmaschine des Mathematikers und Kryptoanalytikers Allan Turing von 1936. Die sogenannte <Papiermaschine> ist verwandt mit Gottfried Wilhelm Leibniz' Vorstellung einer universellen Sprache, die alles codiert und decodiert. In der Konzeption der universellen Maschine durch Turing spielte wiederum die zeilen- und spaltenweise Ordnung des Textilen eine Schlüsselrolle. Die Papiermaschine besteht aus einem endlosen, in quadratische Einheiten unterteilten Band, das unter einem schreib- und lesefähigen Kopf durchläuft, der die unterschiedlichen Zustände registriert.¹⁴ Der Apparat ist dabei so programmiert, dass er auf einem Band die Beschreibung jeder anderen Maschine lesen und diese Maschine so simulieren kann.

Wiener machte Turings Band zum Fabrikat ihres Webstuhls und führte so das binäre System der Turing-Maschine mit der Materialität und dem Verfahren des Textilen zusammen. Die Verschränkung von Weben und Prozessieren macht den unanschaulichen Rechenprozess und den Algorithmus lesbar. Indem Turings Maschine durch Wieners Webstuhl ersetzt wird, kehrt die bildtextile Ordnung des tabellari-schen Speichers zur gewebten Textur von Kette und Schuss zurück. Das Prozessieren künstlerischer Inhalte im Medium des Textilen bringt nahezu zwangsläufig eine Reflexion über die Bedingtheiten künstlerischer Verfahren und Materialien mit sich – auf Seiten des Betrachters ebenso wie auf Seiten des Herstellers.

1 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Band I: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*; München, f. Bruckmann, 1878, S. 166.

2 <Diskret> als Gegensatz zu <kontinuierlich>, bspw. für Zahlenwerte, die durch endliche Intervalle voneinander getrennt stehen oder für klar voneinander getrennte, abzählbare Elemente.

3 Horst Bredekamp, <Bildmedien>; in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Hans Belting; Berlin, Reimer, 2003, S. 355–373, S. 356.

4 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle/Understanding Media*, Dresden/Basel, Verlag der Kunst, 1995, S. 23; Serie: *Fundus-Bücher*, 127.

5 Sybille Krämer, <Das Medium als Spur und als Apparat>; in: *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hg. v. dies, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, S. 73–94, S. 74.

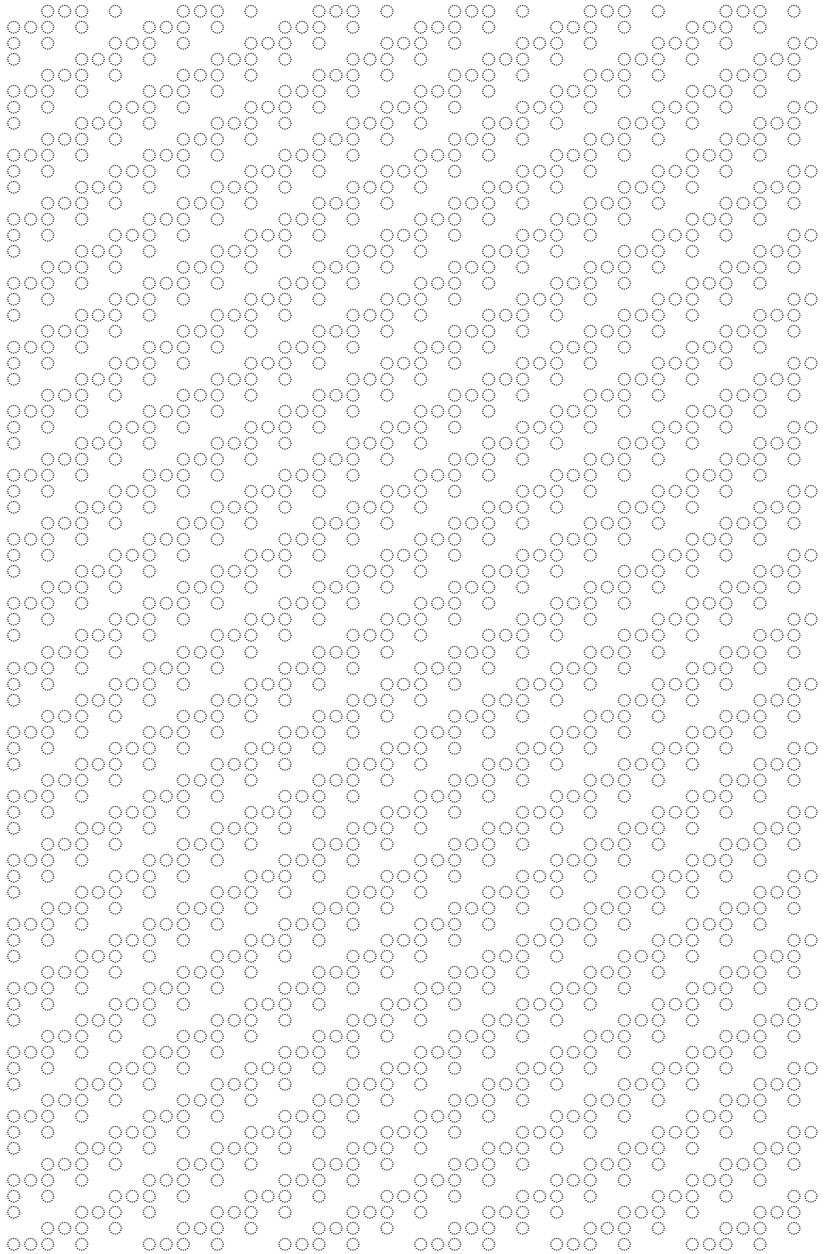
6 Vgl. Ingrid Wiener und Valie Export in einem Brief, faksimiliert im Katalog: *Man darf auch weben was man nicht sieht. Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener*; hg. v. Karin Schick, Bielefeld/Leipzig, Kerber, 2007, S. 28; Ausstellung: *Davos/ Graz, Kirchner Museum/Neue Galerie*, 2.12.2007–6.4.2008/25.4.–1.6.2008.

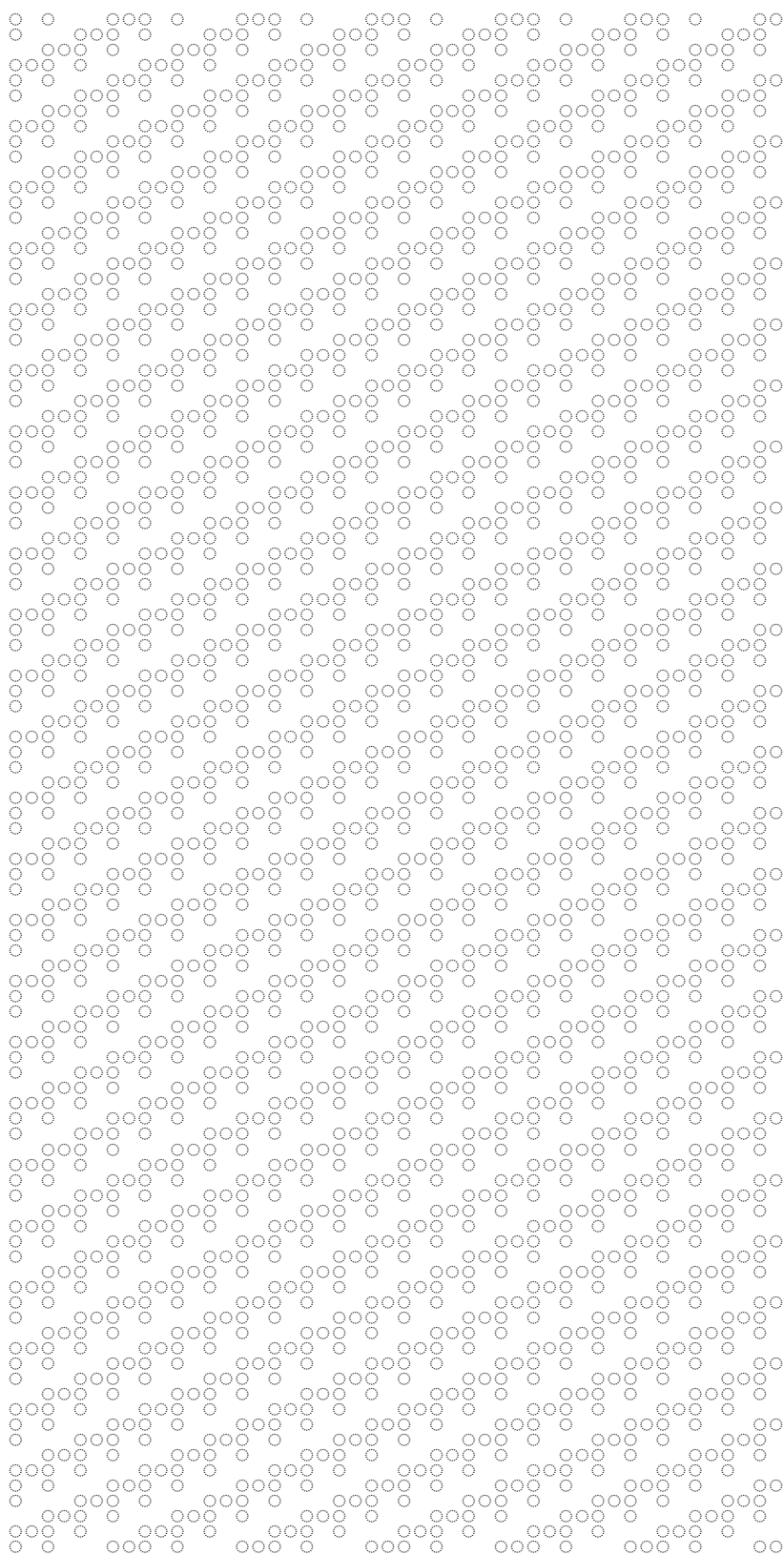
7 Ebd., S. 28.

8 Ebd.

9 Angemerkt werden muss hier, dass die Serviette bestimmt nicht nur eine gemeine Herausforderung des älteren Künstlers an seine webenden Kolleginnen war. Wiener selbst hatte eine starke Verbindung zum Kulinarischen, die sich in ihrer Tätigkeit als Mitbegründerin und Chefköchin mehrerer legendärer Künstlerlokale in Berlin und

Stuttgart niederschlug. 10 Schick 2007 (Anm. 5) S. 8. 11 Sadie Plant gebrauchte den Begriff der <aktiven Matrix> im Gegensatz zur <passiven Matrize>, um dieses Verhältnis deutlich zu machen. Vgl. Sadie Plant, *Nullen und Einsen: Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*, Berlin; Berlin Verlag, 1998, S. 75 f. 12 Der Begriff <Wirken> bedeutet <weben> oder <machen>, <herstellen> und <arbeiten>, und ist ein gemeingermanisches oder indogermanisches Wort und geht auf die Wurzel <uerg> für <tun>, <Arbeit>, <Werk> zurück. <Wirklichkeit> im Sinne von <Werklichkeit>, meint dabei <handelnd>, <tätig>, <werkend>, <wirkend>. 13 Zur Geschichte dieser Techniken und ihrer medientheoretischen Tragweite vgl. Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*; Berlin, Diaphanes, 2007. 14 Philipp von Hilgers und Sandrina Khaled, «Formati- onen in Zeilen und Spalten: die Tabelle»; in: *Grenzfälle. Transformationen von Bild, Schrift und Zahl*, hg. v. Pablo Schneider u. Moritz Wedell; Weimar, 2004, S. 167–189, hier S. 189: «Die einzige operative Bedingung, die Turing an die universelle Maschine stellt, ist, dass sie mit Tabellen umgehen kann, d. h. Felder zu beschreiben, zu lesen und zu löschen vermag.»





In hacker slang, <ware> is the term for illegal software, considered by some as a criminal activity, by others as a subversion of market-oriented politics and the digital economy. What could constitute a possible link between prohibited activities such as hacking serial keys, usually associated with digital piracy and male misbehaviour, and crafts like stitching and knitting, generally related with the self-discipline of women? Is there a connection between digital technologies and textile techniques like weaving, crocheting, stitching, and knitting? Does this have an impact on developments in contemporary art, where terms like <software> are associated primarily with the electronic arts rather than with textiles?¹ These questions almost necessarily associate the textile paradigm with traditional metaphors of the <network> as web, texture, mesh of meshes etc. On the other hand, more practical aspects point to so-called <wearables>, <intelligent textiles>, high-end fashion, and product design.

Recently, the situation has changed in many respects, as information on the World Wide Web proves. Do-it-yourself and crafting communities, using a range of new web applications, online <social tools>, and home activities, needlework and other textile crafts are experiencing a true renaissance. Moreover, we find new forms of activity under the term of <craftivism>, by which artists try to escape traditional boundaries of their art and to root themselves in contemporary design, fashion, art, and activism instead. Many projects bind textile techniques with digital technologies, thus stressing the transfer between material and media cultures and reflecting on the specific aesthetics and politics involved. The present essay aims to introduce this emerging field of artistic and cultural activity. We will focus here on projects that allow a close look on the changing relations and new alliances between <old> and <new> technologies and speculate upon the potential and problems of recent developments in contemporary art. Our analysis concentrates on two core phases of emerging digital network technologies: public accessibility to the World Wide Web in the mid-1990s and its cultural impact on the arts, and similarly the development of the so-called <Web 2.0> and social network technologies around the year 2000.

Zeros + Ones In 1997 – when digital networks and information technologies increased the number of personal computers with Internet access and popularised the Web –, the British writer and cultural researcher Sadie Plant published the book *Zeros + Ones. Digital Women and the New Technoculture*.² Written in a narrative style and containing a dense compilation of contemporary cultural theory, feminism, and history of digital culture, the book quickly became popular among

women active in the field. It mentions Ada Lovelace as a pioneer of computer history and points to the Jacquard loom as an early computing machine. Plant also underlines the importance of feminine soft skills and women's traditions of social networking, thus propagating a historically rooted connection between women and digital technologies. *Zeros + Ones* offers compelling arguments against the traditional myths opposing women and technology. Its strategy is to read well-known metaphors of the <network> as woven textile structure (i.e. the www as a mesh of meshes): «Textiles themselves are very literally the software linings of all technology.»³ This much-cited passage was promptly disseminated by feminist texts dedicated to of digital culture and re-appeared prominently in the works of artists active in <net art> or, more precisely, <web-based art>.⁴ The Canadian artist Alicia Felberbaum even used the book as main inspiration for her web-based piece *Holes Linings Threads. The Future Looms* (1998).⁵

However, a critical reading of Plant's book reveals the problematic parts of her argumentation and of her semiotic approach. This is especially obvious for those familiar with the history of feminist movements and feminist art, those can follow the lines drawn by Plant's <new myth>, connecting the history of textile crafts and technology with feminist debates, from Judy Chicago's *Through the Flower*, Roszika Parker's *Subversive Stitch* to Donna Haraway's reflections on household economy, female labor, and the «new cyborg myth».⁶ From this point of view, *Zeros + Ones* appears more like a popular short-cut rather than as a productive contribution to the debate. For example, feminist performance artist Faith Wilding, active from the 1970s onwards, embraced cyberfeminism as a <grounded theory> for a new, digital generation of feminist theories and practices. She also took a historical perspective on her own artistic development, spanning from a *macramé*-based *Crocheted Environment* representing a womb-like structure as part of the pioneering feminist art project *Women House* (1971–1972) to digital technologies, creating an online re-enactment of the same project as a hypertextual piece called *WomEn House* (1996).⁷ Yet, with respect to Plant's book, Wilding pointed out:

Cyberfeminist mythologizing is a welcome sign of inspiration and empowerment, and at this time, makes good tactical sense. [...] However, in a political sense, the function of the mythic <natural woman> has its limits.⁸

The same is true for Plant's book. Given the fact that, in the mid-nineties, a major part of the traditional art world was still considering digital media and the Internet as isolated fields of interest and specialised professions, the prominent position of *Zeros + Ones* was limited to a small circle of digital network culture and to cyberfeminism, but failed to reach a broader public.⁹ Moreover, if the echo among artists was sparse, this was especially so for the textile arts, which by tradition are distant from the core of the contemporary art scene and its debates. Apart from very few exceptions, the link between textile techniques and digital technologies remained limited to discussions of Plant's book and did not lead to theoretical or artistic research. Rather than looking for an influence of Plant's theses on contemporary textile artists, it might be better to search for art projects possibly

inspired by digital media theories and practices. From there <linings> and <threads> might be connecting to cyberfeminist art history and to the history of textile technology and culture. Two projects will be analysed here which share basic features and which stem from two different periods of media and network culture: both relate the traditional textile technique of knitting, both use characteristics of the Web, and both draw relations between these techniques and technologies.

Follow the Moth Freddie Robins' digital work *Bugbear* (1999) first presents a black screen framing the graphic image of a knitting piece, in the pattern of which appears a moth.¹⁰ A process of destruction immediately starts: with the movement of the computer mouse, small moths irreversibly erase the image. A short instruction follows:

This site looks at the similarities between using the Internet and knitting.

1. Choose a title from the pattern index. Each title will result in a pattern.
2. Select a garment shape.
3. Print out the template to make a 3D garment.

First, follow the moth.¹¹

Indeed a <moth> icon leads the way through the project site. The <pattern index> consists of six hyperlinks. The first is titled *Joan and Alan* and connects to a pair of purple knitted gloves. The loose threads on their fingertips first form the letters of the two names. These are then transformed into «knit 2» and «purl 1», including red letters reading «hubby o». The next click on the <moth> solves the riddle:

Joan Clarke was engaged to Alan Turing for a while during the Second World War. They were both working at Bletchley Park cracking the German Enigma code. She taught him to knit. He made a pair of gloves but did not sew in the ends. They never married.

Knit 2 Purl 1 Hubby o

Ogden Nash¹²

The successive screen displays a <knitting pattern> based on the text lines «Knit 2 Purl 1 Hubby o». Finally, a choice of three garment patterns is offered as printable screen templates, using the <Joan and Alan> knitting design. Each project chapter has the same structure: the first screen shows an image, the following one a short explanation relating computer programming to knitting, the next displays a graphic pattern which is finally transformed into the three garment templates ready to be printed (fig. 1). The chapter *A Common Enemy* relates to Grace Hubbard's definition of a <bug> based on the fact that a real moth caught in the hardware damaged the system. *Gobleedgook* invites comparison between the language of knitting patterns and html programming. *Drop Stitch* points to similar problems resulting from lost meshes and lost code strings (fig. 2). *Snap* is the simulation of a patience card game comparing the solitary activity of knitting with the lonely use of computers and the Internet (fig. 3). Finally, *Little Coloured Squares* links computer image patterns built from pixels with the square grid of common knitting techniques.

Bugbear can be considered as a characteristic contribution to web-based art of the late 1990s. As a hypertextual narration enriched with

Shockwave animation graphics, it is conceived to be explored by an individual user who navigates through the given choices, yet at the same time remains a passive spectator. This structure fits with the

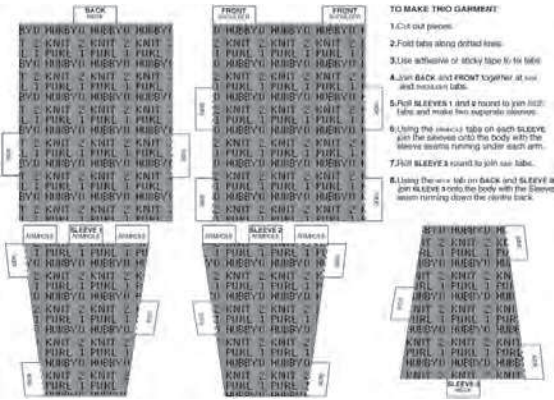


Fig. 1 Freddie Robins, *A Common Enemy*, from *Bugbear* website, 1999.

then prevailing notion of the World Wide Web as a system of hypertext documents enriched with images and animations providing contents for passive <users> who in turn would browse, <surf>, and consume the content. It is also typical for artistic explorations of the Web's poten-



Fig. 2 Freddie Robins, *Drop Stitch*, from *Bugbear* website, 1999.

tial as a medium and platform for works which do not need to be digital as such, including <interactive> projects (although rather <reactive>) and <non-linear> narrations (although with a pre-established <end> of the plot). Whereas in the late 1990s institutions commissioning web-based works would increase in number, thus often inspiring artists known for their works produced in quite different media, *Bugbear* is still exceptional.¹³ Robins is an artist specializing in a medium most people consider very distant from digital media: textiles. Moreover, the artist's work addresses structural parallels and differences between the two different kinds of media. She does so from a critical point of view, deconstructing the myths projected from one medium onto the other, the digital and the textile. While a critical, media-reflexive attitude had been characteristic for the pioneering phase of <net art> and Web-based art launched around

the mid-nineties, it almost vanished during the following years with a <net split> dividing the scene between the now-retiring <pioneers> and a <next generation> taking the Web for granted rather than as an object of scrutiny.¹⁴ Thus, at a first glance, one might consider Freddie Robins as a <latecomer>. Yet, the way she takes a critical position as a textile artist clearly makes a difference, pointing as she does at the often ignored mutual relations between media and matter. Moreover, thanks to the interactivity of her work, she offers a hands-on experience. Her ready-to-print templates for knits may have forerunners among the projects developed by the <pioneers>.¹⁵ Yet, at the same time, they are <avant-garde> in respect to what would become known somewhat later as <Web 2.0>. In reading it as a critique of the web as a myth of the <net-

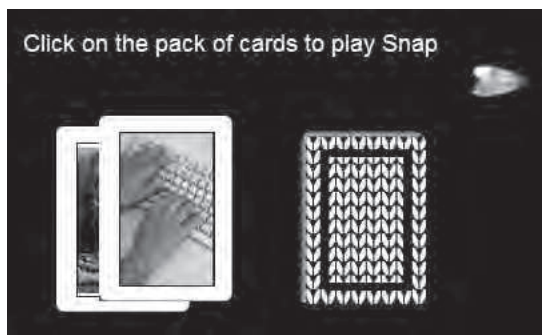


Fig. 3 Freddie Robins, *Snap*, from *Bugbear* website, 1999.

work>, and more appropriately as a platform of loosely connected threads produced and consumed by isolated individuals, one might call *Bugbear* <cataphoric>, because it points at the needs that would be answered only later by the <quantum leap> of social network technologies.

Knitting 2.0 Now let us take a closer look at new technologies and their impact on those who so far preferred crafting their meshes offline rather than weaving or tying them on the World Wide Web. One of the important steps was the development and increasingly popular use of blogs and online publishing software applications running on dynamic database systems that would allow accessible self-publishing and site-management. While weblogs existed since the mid-nineties and the facilitating software evolved a few years later, their mass-media enforced popular success started only after the year 2000. About 2003 active blogging became widely popular, and Web 2.0 became a matter of fact a few years after, originating a wave of dynamic publishing platforms and network technologies.¹⁶

Similarly, needlecraft, as a time-consuming activity deeply embedded in material culture, had not yet found an adequate representation online. In 1998 *Knit.Net* was launched, probably the first online magazine for knitters, an e-zine pioneering in the field, although traditional in content.¹⁷ The rise of needlecraft online started in 2001, generating a scene not only of traditional knitters, blogs and platforms with knitting resources, but a <new spirit> associated with knitting and other needlecraft. Remarkable about this development was not only that in times of the increasing importance of digital network media the latter

faced a revival, online as well as offline, mutually fuelling each other. More importantly, the community unfolded in a variety of directions: blogs written by traditional knitters, websites of conventional needlecraft and fashion magazines, and a growing number of one-woman-businesses running real and web shops. The diverse crowd of crafters included designers and artists, cultural and political activists. This renaissance promoted needlework as a re-branded art form, as a technique for avant-garde design, <anti-fashion>, <extreme craft>, social communication and as a medium of <craftivism>, organized in virtual as well as in local networks referring to the tradition of <revolutionary crafting circles>.¹⁸ However, what these individual and collective activities have in common is that they make extensive use of Web 2.0 as a combination of technological and social network features; by this they create new options for the cultural uses and meanings of needlecraft.¹⁹ The question now is what this development means for knitting art projects positioned between traditional textile techniques and digital technologies.

MicroRevolts The first picture we see on the *microRevolt* homepage is a black and white vintage photograph of the 1950s showing a young woman dressed in a knitted winter hoodie, throwing a snowball to the viewer. Below this image we find a menu built from coloured buttons that resemble knitting samples. At first glance, the page seems to sport the design of vintage knitting magazines. On the contrary, the *About* section features a short, but vigorous mission statement: <*microRevolt* projects investigate the dawn of sweatshops in early industrial capitalism to inform the current crisis of global expansion and the feminisation of labour.>²⁰ Moreover, these projects are not only about <investigation>, but also include actions, for which a tool is presented in the section *knitPro*:

knitPro is a free web application that translates digital images into knit, crochet, needlepoint and cross-stitch patterns. Simply upload jpeg, gif or png images and *knitPro* will generate a graph sizable for any fibre project. *knitPro* digitally mimics the tradition of pre-industrial craft circles who freely shared patterns and passed them down from generation to generation.²¹

While some photographs suggest possible uses of the pattern generator – such as a tank top with inverted logos – the main purpose is to stimulate creative action. Likewise, the *petition* button leads to a kind of appeal: the page shows a giant crocheted quilt adorned with the Nike <Swoosh>. The petition is addressed to the company that in the 90s operated sweatshops in East Asia, therefore becoming a target for activists and artists.²² Here, again, knitworking and networking merge:

From 2003–2008, a detached group of international knit and crochet hobbyists participated in the *microRevolt* project the *Nike Blanket Petition*. Each 4 × 4 inch stitched square that makes up the Nike logo acts as a signature for fair labor policies for Nike garment workers. Over the five-year period, virtual and hand-made squares were collected on tour, electronically and by post mail, representing a total of 40 countries.²³

The nodes of this network are listed and visualised: hovering over the digital image of the blanket reveals the names and location of the par-

ticipants. Finally, the site informs that the original blanket has been presented in several exhibitions and that it will be handed over to the Nike headquarters in 2010. What makes the petition a success is the combination of networking and crocheting.

Another knitwork-network action is documented in the site's *video* section that presents a picture gallery of seeming freeze frames from a motion picture transferred into knitting or stitching patterns. Full videos can be found on the website of Cat Mazza, the artist behind *microRevolt*.²⁴ *Colorbar* (2004) is a crochet quilt reproducing the test images for video colour adjustment, transformed here into a textile image.²⁵ Other works, however, refer to an opposite transfer: *Talking Stitch* (2006) and *The Knitoscope Testimonies* (2006) are based on the software called *Knitoscope* that translates digital video images into needlecraft patterns based on cross-stitch or plain knitting stitches (fig. 4).²⁶ *Talking Stitch* features an excerpt of the 16mm educational



Fig. 4 Cat Mazza, sample image created with KNITPRO 2.0, 2004 (upgraded 2006).

film *Fiber to Fabric* released in 1968.²⁷ For *The Knitoscope Testimonies* Mazza used eight interviews conducted with professionals engaged in anti-sweatshop organisations.²⁸ *The Knitoscope Sampler* (2009) «explores the relationship between digital technology and pre-industrial craft», including a documentation of the activities of *microRevolt* over the past years.²⁹ As a hybrid, combining a main project with several sub-projects related to online and offline activities, offering tools as well as inspiration, including a weblog, the *microRevolt* site can be called «representative» for its decade.

In contrast to Freddie Robins, Cat Mazza's professional background is not rooted in textile arts, but in «new media». She started with a project on sweatshop labour and networked political activism.³⁰ Mazza also got involved with strings and threads because of the dominance of computer-based work and of her grandmother's «heritage», the knowledge of knitting.³¹ In face of a growing digitalisation of everyday reality, many artists search for offline and hands-on activities. If electronic network media fostered the «new» surge of handicrafts and

textile techniques by connecting people, they also did so by nurturing an interest in or need for hand-crafted objects.³²

Children of the Revolution Both projects are not only part of the recent history of contemporary fine arts in the textile medium, but also <children of the digital revolution>. Both build upon the history of textiles and digitalisation and are interconnected, since knitting patterns, digital codes and images are based on a grid structure. The difference between the two projects lies in the individual professional backgrounds of the artists: Freddie Robins' education and career in textile arts, versus Cat Mazza's in digital media. Robins only exceptionally uses digital media; she is rather associated with the contemporary renaissance of textile techniques and to <craftivism>.³³ As a <craftivist> she engages in a critical reflection on the textile medium and its cultural uses, and more generally cultural issues. Mazza shares this political perspective on textile crafts, and exhibitions like *Radical Lace & Subversive Knitting* bring them together.³⁴ However, Mazza has a stronger interest in the digital medium and its cultural impact in times of global communication and production. Seen in this context, textiles, which are traded globally, but produced locally, are subject to critique and trigger activism against sweatshop labour, but also motivate the development of local and networked, hands-on activities.

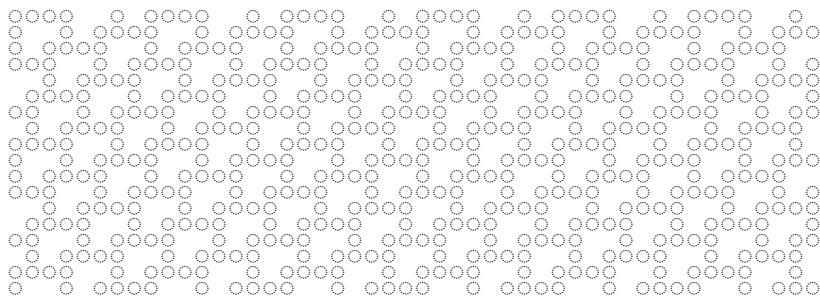
Mazza's *microRevolt* offers a broader range of digital projects. In her work, textile techniques are at the core of the conceptual work, but the resulting textile objects remain rather conventional in terms of aesthetics and design. Robins instead tries to push forward the artistic use of the medium in its own right. The majority of her work is rooted in traditional art languages related to the material world and three-dimensional space, such as sculpture and installation, conceived for traditional frameworks of presentation and reception, with the corresponding modes of production: the solitary studio work by a single artist. Nevertheless, Robins' position does not ignore the potential of digital network media for contemporary textile arts.

The current rise of textile crafts in contemporary art and of respective exhibitions proves that artists working with textile media are gaining more recognition today. This new phenomenon has to be seen in the context of a long period of modernism that misjudged the textile medium and even excluded it from <fine art>. As argued by scholars from different fields, the gender difference has been and still is a relevant factor for the notion of the textile.³⁵ Moreover, most of the activities mentioned here take place in small institutions, mostly dedicated to arts and crafts instead of fine art. Contemporary textiles also rank low in the <operating system>, including the art market, exhibitions and collections, the art press and other institutionalized platforms of information and recognition. Thus, defending art using textile media within the institutions of contemporary art somehow remains a challenge.³⁶ Digital network technologies have become relevant within the <operating system>, and institutions supporting the digital media in the contemporary arts have contributed to integrating multi-media works, including those that bridge traditional artistic techniques with digital technologies. However, this is still a niche within the art system.

Mazza's work has profited from a network of like-minded people and a relatively established institution when she started her project.³⁷ Although she produces within networks, in her case the concept of the single <author-artist> is neatly kept untouched. Indeed, she is the artist behind *microRevolt*, and the credits for it are not distributed in the network, but remain solely with her. While digital network media are still a challenge for contemporary artists working with and reflecting upon textile techniques and media, the future development of <SoftWareZ> opens new perspectives for textile work in contemporary art.

1 See Harald Szeemann's exhibition *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 22. 3.–27. 4. 1969. All online resources were last accessed on 17 April 2010. 2 Sadie Plant, *Zeros + Ones. Digital Women and the New Technoculture*; New York/London, Doubleday, 1997. 3 Ibid., p. 61. 4 For a discussion of these terms see Verena Kuni, «Das Netz, die Kunst, der kleine Punkt und seine Liebhaber»; in: *Netz.Kunst. Jahrbuch des Institutes für moderne Kunst Nürnberg 1998/1999*, ed. by Verena Kuni and Manfred Rothenberger; Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 1999, p. 6–17. Id., «Elektronische Kunst»; in: *Geschichte der Kunst in Deutschland*, ed. by Barbara Lange; Munich, Prestel, 2006, vol. 8, p. 312–331. 5 Originally <http://www.channel.org.uk/threads>, then <http://www.aliciafelber.com>, now both expired. 6 Judy Chicago, *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*; Garden City, New York, Doubleday, 1975. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*; Kent, Women's Press, 1984. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*; New York, Routledge, 1997. 7 In 1996 Wilding presented a re-installment of the work titled *Womb Room*. For images of both installations see <http://faithwilding.refugia.net>. The project – literally a house in which each room was transformed into an installation visualizing feminist critique of the traditional home as gendered space – had been organised by the founders of the Feminist Art Program at CalArts, Judy Chicago, and Miriam Shapiro. See Miriam Shapiro, «The Education of Women as Artists. Project Womanhouse»; in: *The Art Journal*, 1972, vol. 31, no. 3, p. 268–270. See <http://www.cmp.ucr.edu>. 8 Faith Wilding and Critical Art Ensemble, «Notes on the Political Condition of Cyberfeminism»; in: *First Cyberfeminist International*, ed. by Old Boys Network; Hamburg, OBN, 1999, p. 23. 9 This situation was not specific for media culture theory, but true for artistic productions as well. Even the period between 1997 and 2001, which saw an increasing interest in <net art> within the institutionalized art scene, did not significantly change this situation. More than ten years later, however, in times of broader network media access and under the influence of social network media, conditions have clearly evolved. 10 See http://www.freddierobins.com/work_archive/bugbear.htm and <http://www.iniva.org/xspaceprojects/robins>. 11 See <http://www.iniva.org/xspaceprojects/robins/i.html>. 12 See <http://www.iniva.org/xspaceprojects/robins/joan2.html>. 13 *Bugbear* was developed as a commission for the inIVA Institute which tried to incorporate web-based art. Like other institutions, inIVA has cancelled this activity by now. 14 Gerrit Gohlke, *Esc. [NetSplit/ Esc]*; Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2002. The term <pioneers> for those artists already engaged in this field in the early 1990s is widely used and established. See e.g. the research project *Pioneers of Net Art* conducted at the Ludwig Boltzmann Institute for Media.Art. Research (2005–2010) and *Net.Pioneers 1.0. Contextualizing Early Net-Based Art*, ed. by Dieter Daniels and Gunther Reisinger; New York/Berlin, Sternberg Press, 2009. Already in 1997, however, Vuk Cosic took an ironic stance towards this idea with his piece *Classics of net.art*. See: <http://www.ljudmila.org/~vuk/books>, and Verena Kuni, ««Er ist ein Model(l) und er sieht gut aus». Zur Typologie des «Medienkünstlers»»; in: *Techno-Visionen. Neue Sounds – neue Bildräume*, ed. by Sandro Droschl, Christian Höller, and Harald Wiltsche; Vienna, Folio, 2005, p. 149–165. 15 See e.g. Eva Grubinger's *Netzbikini* (1995), originally on the now defunct *The Thing Vienna* (<http://www.thing.at>), now on <http://www.evagrubinger.com/netzbikini>. 16 See Tim Berners-Lee and Mark Fischetti, *The Original Design and Ultimate Destiny of the World Wide Web by Its Inventor*; San Francisco, Harper, 1999, for the WWW development in general. For an introduction to Web 2.0 see Tim O'Reilly, «What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software», O'Reilly Networks, <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-2.0.html>. Graham Vickery and Sacha Wunsch-Vincent, *Participative Web and User-Created Content: Web 2.0, Wikis, and Social Networking*; Paris, OECD Publishing, 2007. 17 See <http://www.knit-net.com>. 18 <Anti> in this context, however, does not necessarily mean <beyond> or

<against> fashion, but rather refers to a critical position against commercial and main-stream fashion business. Cf. a prominent research blog, see <http://extremecraft.typepad.com>. The widely used term, merging <craft> and <activism> was coined to point at the use of textile media for critical and political activity. For the first and most prominent initiative, the Canadian *Revolutionary Knitting Circle*, founded in 2000, see <http://knitting.activist.ca>. See also Verena Kuni, «Not Your Granny's Craft»? Neue Maschen, alte Muster – Ästhetiken und Politiken von Nadelarbeit zwischen Neokonservatismus, <New Craftivism> und Kunst»; in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, ed. by Jennifer John and Sigrid Schade; Bielefeld, Transcript, 2008, p. 169–191. 19 See *Craftista! Aktivismus, Feminismus, Handarbeit und neue Häuslichkeit*, ed. by Critical Crafting Circle; Mainz, Ventil, 2010 (forthcoming). 20 See <http://www.microrevolt.org/mission.htm>. 21 See <http://www.microrevolt.org/knitPro.htm>. 22 See e.g. Jonah H. Peretti's attempt to order customized Nike sneakers with the tag <Sweatshop> (2001), documented on <http://www.shey.net/niked.html>. On the *Nike Ground* project (2003–2004) by Eva and Franco Mattes see <http://0100101101010101.org/home/nikeground/index.html> and <http://www.nikeground.com>. 23 <http://www.microrevolt.org/web/blanket.htm>. 24 <http://www.post-craft.net/catmazza.htm>. 25 The fact that Mazza initially posted this work on *Craftster*, one of the first and thus quite prominent platforms and forums for the new wave of crafting, may show that at least in the first years these platforms were considered as a place and context for publishing and promoting artistic work as well; see <http://www.craftster.org>. 26 Originally commissioned by Turbulence, a project chapter of New Radio and Performing Arts, Inc., (aka Ether-Ore) devoted to web-based art; see <http://www.turbulence.org/Works/microRevolt/index.html>. *Knitoscope* was developed by Cat Mazza and programmed in C with Quicktime and OpenGL by Shawn Lawson; see <http://www.turbulence.org/Works/microRevolt/info.html>. 27 See <http://www.post-craft.net/art.htm> and *Cloth: Fiber to Fabric*, 16 mm, colour, Encyclopaedia Britannica Educational Corp., release date: 27.8.1968. 28 See <http://www.turbulence.org/Works/microRevolt/testimonies.html>. 29 See <http://www.post-craft.net/art.htm>. 30 See Régine Debatty, «Interview with Cat Mazza (microRevolt)»; *We Make Money Not Art*, 16.1. 2008, <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2008/01/how-and-when-did-you.php>. 31 In reference to Siegfried Gideon, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*; new York, Norton, 1948. 32 For a more detailed reflection on these developments see my related research project «From Analog To Digital And Back Again» and Verena Kuni, «Wenn aus Daten wieder Dinge werden»; in: *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur (Berliner Blätter, Special Edition)*, ed. by Elisabeth Tietmeyer; Berlin/Münster, LIT-Verlag, 2010 (forthcoming). 33 The term <craftivism> itself remains debatable, be it for the necessity of a more detailed discussion and discrimination between activism, cultural activism, activism by and referenced by artists or the representations of all these aspects in the context of exhibitions. This was and is likewise the case for the relations between activism and art. See for further reference on the latter e.g. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, ed. by Nina Felshin; Seattle, Bay Press, 1995. 34 *Radical Lace and Subversive Knitting*, ed. by David Revere McFadden, Jennifer Scanlan and Jennifer Steifle Edwards; New York, MAD, 2007; exhibition: New York, The Museum of Arts and Design, 25.1.–17.6.2007. 35 See Kuni 2008 (cf. note 27) for further reference. 36 As a matter of fact, most of the exhibitions featuring the mentioned boom of textile craft took and still take place either in non-profit institutions or in institutions dedicated to crafts – while the more established institutions like museums for contemporary art tend to feature high-end fashion, famous fashion designers and/or established artists entangled or concerned with high-end fashion. 37 In this case, together with Turbulence (see above) the New York based institution Eyebeam, «the leading not-for-profit art and technology center in the United States»; see <http://eyebeam.org/about/about>.



In 1976, the art historian Joseph Masheck published an article entitled *The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness*.¹ This article was the first attempt at a thorough inquiry into the origins of the connection between design theory and modernist painting. Painting was often compared with carpets and wallpapers, but the comparison was seldom theorised. Masheck's prolegomena were never to be developed into a full-fledged <theory of flatness>. 1976 appears to be a rather late date for opening remarks to such a theory: by then, as Masheck himself concedes, the modernist perspective in painting was being questioned from every possible angle.

More importantly, the notion of flatness in painting does not seem to lend itself very well to a theory. Even if there seems to have been a general consensus amongst critics and scholars that flatness was an important notion in the discussion of modernist painting, definitions of the term varied considerably. For example, Masheck's understanding of flatness differs from that developed by Clement Greenberg – the most prominent disseminator, if not the inventor of the notion of flatness as the single most important characteristic of modernist painting. Greenberg sees the literal flatness of the picture plane as the key element that distinguishes <pictorial art> from other media or art forms. Flatness for him is the defining element of modernist painting, but not something that could or should be prescribed for painting.²

Masheck for his part gives a slightly stronger formulation, stating that concrete flatness «demands an integral planarity of all pictorial form».³ Furthermore, Greenberg finds an explanation of the observed emphasis on the pictorial plane's flatness as a development in the arts towards medium-specificity, following a general development in modernism towards self-criticism.⁴ Masheck situates the origin of the argument for flatness in painting solely in late 19th-century design theories. He speaks of <decorative> flatness, limiting flatness to the realm of the image, and to the absence of a suggestion of space in the image. Flatness of the image, he argues, was first an ideal in interior design, and was then transferred to painting. During the second half of the 19th century, narrative and naturalism were progressively rejected, in certain types of painting as in the applied arts. Ornamental values came to be favoured over pictorial ones. For Masheck, building his argument on this development, decorativeness and flatness in painting go hand in hand.

The advocacy of flatness in late 19th century design regarded every decorative surface in the interior. Arguments in favour of flatness in

design patterns were based on the idea of material determination, or on the design dogma that a flat surface should present itself as such.⁵ In the comparison between painting and design, the oriental carpet came to be favoured over wallpaper as a flat surface with an all-over, abstract, simultaneous and flat pattern – even if a painting is destined to hang on a wall, not to cover the floor. One reason for this preference could be the relative commonness of wallpapers that had become a standard element in interior decoration in the last part of the 19th century, in Europe as well as in North America.⁶ A more important reason is perhaps that the abstract, all-over design of oriental carpets was also the <ground> model for interior design: its decorative flat patterns quickly spread to other surfaces in the interior, such as upholstery, curtains, cushions, and wallpaper. One way or the other, the denomination <carpet paradigm> was retained for painting, <paradigm> here understood as a thinking model or example.

Interestingly, when taking the carpet as a thinking model for painting, flatness is not the only possible outcome. Focusing not on the design pattern but on the fabrication process of carpets and weavings, Hubert Damisch upturned the comparison between painting and the textile arts. Against retinal flatness, he postulated <thickness> of the pictorial surface as the defining characteristic of modernist painting.⁷ In a comparison between the materiality of the painting and the process of weaving or knotting, modernist painting could be seen to continue or mime the textile operation of interweaving, resulting in a pictorial surface plane that has its own specific kind of thickness. In this comparison, the thickness of the pictorial surface includes both the underside of a painting and its upper surface. The paint is described as circulating in the materiality of the painting-as-object.⁸

The great merits of Masheck's article lie neither in a discussion of 20th century modernist painting, nor in the proposal of a theory of flatness, but consist in its historiography. Richly documented, the article traces the history of the metaphorical and conceptual relationship of painting and the textile arts, exemplified in what has come to be known as the carpet paradigm. The second half of the 19th century is identified as the moment when this relationship was consolidated in a large variety of scientific and popular texts on art and design, ranging from art-historical treatises to practical design manuals. But even when staying in the realm of perception and leaving aside a comparison between the materiality of painting and that of weavings or carpets, something still is left out in Masheck's article.

The carpet paradigm was developed around the time of Post-Impressionist painting, where it signalled the awareness that a painting appears as one of many decorative flat surfaces in a bourgeois interior.⁹ Interior design of that time can be characterised as accumulative, multiplying mostly soft surfaces with decorative abstract patterns, resulting more often than not in a veritable visual cacophony.¹⁰ There is no discussion in Masheck or elsewhere of the perceptual consequences of this accumulative interior design for the human figure. The effect of the layering of ornamental surfaces in painting is clear: with the diminishing of the illusion of space, figure, and ground become confounded. Even for Damisch, in the order of perception, thickness in painting is

the equivalent of a confusion of figure and ground.¹¹ In Post-Impressionist paintings, still figurative, it is the human figure that tends to disappear in its surroundings, becoming part of the surface <tapestry> of the paint. And there is a very real connection between this pictorial phenomenon and practices in interior and clothing design in the last decades of the 19th century.

Wallpaper Mimicry The uncanny inter-changeability of the human figure and interior spaces in Post-Impressionist painting only holds true for women. Contemporary fashion dictated that dress patterns matched, or were at least similar to patterns used in the design of the domestic interior. Since the 17th century, women have been associated and identified with the house. 17th and early 18th-century fashion, however, was equally sumptuous for both men and women, especially in noble circles, where rich fabrics decorated both the interior and the human body. This changed during the industrial age, roughly speaking between 1875 and 1925. The standard costume for men became the black suit, sometimes referred to as the <uniform of industrial capitalism>. More importantly, the gendering of space became much more polarised than before. Outside space became the territory of man, inside that of woman. The identification of the house with women even came to be seen by many as part of the natural order.¹² The conceptual conflation of woman and the domestic interior found its visual epitome in design practices from the turn of the century, but the design ideal that accumulated matching fabric-inspired patterned surfaces continued to exist well into the 20th century.¹³

Wallpaper played a seminal role in this development. By 1880, wallpapers had become standard decoration in Western bourgeois interiors.¹⁴ Wallpapers were designed not only to coordinate with fabrics, but also to look like fabrics, imitating the earlier and more sumptuous wall-coverings that actually <were> made of woven fabrics.¹⁵ Wallpapers were used both in male and female spaces inside the home. However, a gendered separation of materials did signal the separate spheres of male and female in the design of the home. Natural materials such as wood and animal skins were reserved for typically masculine spaces, whereas female spaces accumulated soft surfaces. The imitative aspect of wallpapers therefore would arguably have been more clearly perceptible in typically feminine spaces, especially by someone wearing a dress with a pattern matching her surroundings.

The sensation of fabrics on the skin with a pattern similar to that of the wallpaper could provoke a tactile illusion of that wallpaper: the feeling of the surface of the fabric of the dress is projected onto the surface of the wall. From here, it is but a small step to imagining oneself disappearing into the wall. Such a projection would match not only the visual illusion of two-dimensionality inside the domestic interior, where the exaggerated harmonizing of women's dresses with the domestic interior caused women to disappear in their surroundings; moreover, such an experience of perceptual confusion could have been stimulated by the figure-ground confusion in Post-Impressionist painting. The <danger> inherent in late 19th century design practices of confusing the animate with the inanimate is also addressed in contemporary literature. In Henry James' short story *The Figure in the Carpet*

(1896) the central theme is the visual confusion from the viewpoint of the beholder trying to determine the presence of a figure in the all-over abstract design of a carpet; in Charlotte Perkins Gilman's short story *The Yellow Wallpaper* (1892), the main character imagines herself disappearing behind the pattern of a wallpaper.

Flatness might have been an ideal in painting at the time when the carpet paradigm first surfaced; it was not the aim to reach total flatness of or in the image. Maurice Denis's famous opening phrase to his *Définition du néo-traditionnisme* of 1891 is often quoted out of its context. Denis states that <before> it is anything else, a painting is a surface plane covered with colors arranged in a certain order:

Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.¹⁶

This means of course that a painting for Denis was more than a surface plane covered with colours. A certain suggestion of space persists in Post-Impressionist painting – as in any kind of painting where a distinction between figure and ground can be made. Both flatness and thickness are inadequate notions to think about the place of the figure <in> this space, especially when the inanimate figure is confused with an animate, human figure. The specific place of the female <ornamental> figure in a metaphorical or visual relation to a designed ground inside the domestic interior is an unresolved aspect of the carpet paradigm. Rethinking the carpet paradigm seems to be called for in several works by contemporary artists. The suggestion of space in these works cannot be limited to either material or optical space. An opening up of the notion of space to perceptual or even imaginary space might turn out to be useful.

Yayoi Kusama: Perceptual and Legendary Space One artist who has persistently explored the phenomenon of wallpaper mimicry throughout her career is Yayoi Kusama. Kusama had her breakthrough in the New York art world in 1959, with an exhibition of five large-scale almost monochrome paintings (fig. 1). Presented just after the heyday of abstract expressionism, and just before the advent of minimalism, Kusama's paintings were warmly welcomed by critics, among them Donald Judd. In his review of Kusama's show, Judd stays true to the modernist approach, and discusses the space suggested by Kusama's paintings as a purely material space. The space of the paintings, in his words, is shallow. Judd concluded that the paintings suggest «an analogy to a large fragile, but vigorously carved grill or to a massive, solid lace».¹⁷ The lace in Judd's analogy could not be solid in a conceptual way. Kusama later dubbed these paintings *Infinity Nets*, hinting that the superposition of two layers of paint represents or suggests an opening to infinity. The idea of a painting as a window or an opening in the wall is not entirely cast off by these paintings. More importantly, as was observed by Lucy Lippard in 1966, Kusama's 1959 monotone paintings refuse to be interpreted as <pure> painting. In light of Kusama's further development, Lippard retrospectively describes Kusama's white paintings as programmatic, or in any case as a comment, and therefore, more in line with Dada practices than with modernist painting.¹⁸

In photographs and performances, Kusama would always dress in polka-dotted clothing or net stockings, matching the patterns of her art objects – the dot and the net being her signature marks. Kusama's practice of relentlessly integrating herself into her works has nothing

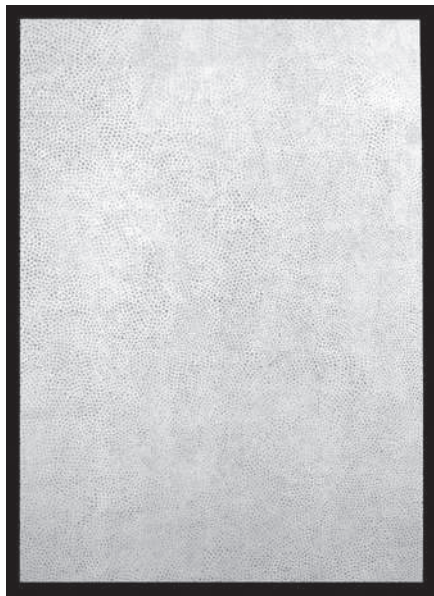


Fig. 1 Yayoi Kusama, No. T. W. 3, 1961, oil on canvas, 175.3 × 125.7 cm, private collection.

to do with modernist ideals of painting. Her photographic work, always staging the artist in some kind of relation to her art objects, shows how bodily experience for her is not cut off from the art object. Kusama seems to have consciously staged the exchanges between female skin and soft surfaces in the photograph *Self-Obliteration by Dots* (fig. 2). A decorative pattern of black polka dots is applied directly onto the artist's face, as well as onto several white surfaces: a body suit, the wall, the floor, a sun hat, a cup and saucer, a bag and a chair on its side.

Kusama's fusion with the ground evokes a comparison with animal or insect mimicry, where the relations between an organism and its environment are blurred and confused. The key text on this topic for art history is Roger Caillois' 1935 article *Mimétisme et psychasthénie légendaire*.¹⁹ Caillois establishes a parallel between insect mimicry, magic, psychiatry and art, and focuses on the notion of spatiality manifested in the phenomenon of mimicry. The mental experience formerly called <psychasthenia> – a neurotic state characterised by phobias, obsessions or compulsions that one knows are irrational – is described as an experience of losing the ability to situate the body in the space that it occupies. Caillois' description seems particularly appropriate for <represented> space, for it refers to a situation where the primacy of one's own perspective is replaced by the gaze of another, for whom the subject is merely a point in space.²⁰ Kusama claims to have suffered as a child from hallucinations similar to Caillois' description of legendary psychasthenia. During her hallucinations, Kusama saw polka dots, flowers or nets spread like a virus over all of the surfaces around her, including her own skin – leaving her with the impression of losing

herself in space.²¹ The title *Self-obliteration* emphasises this thematic. The loss of self in space leads, among other things, to a confusion of inside and outside. This can result in a feeling of losing one's skin, the



Fig. 2 Yayoi Kusama, *Self-Obliteration by Dots* (detail), 1968, performance, documented with black and white photographs by Hal Reif,

interface between the self and the surroundings. This feeling could be seen as an exaggeration of the identification of surfaces with the human skin, a pairing that is actually quite common.

Kusama was among the first sculptors to produce soft sculptures, and in her photographic works she stages the exchanges between bare human skin and other surfaces. The photographic reproduction in its materiality of course does not recreate the tactility of the surface of what is represented — something that painting on the contrary is able to do. Ironically, Kusama needed photography to address exactly this problem.

Mai-Thu Perret: Optical and Miraculous Space The installation *Sylvania* by Mai-Thu Perret combines the conceptual conflation of woman and interior space with another cliché of femininity: the analogue of woman and nature (fig. 3). In this installation, one of Perret's signature papier mâché mannequins stands in front of two papered walls. The mannequin wears a lace dress with a pattern imitating wood veneer. This pattern, according to Perret herself, has nothing to do with the history of design, but is inspired by Sherrie Levine's wooden knot paintings.²² The wallpaper behind the mannequin is a reworking of a 1930s textile print representing pieces of timber that seem to fly towards the viewer. In putting a textile design on the wall, Perret repeats the original practice of wallpapers imitating fabric designs. Perret's installation zooms out from the pictorial confusion of figure and ground one step further than Kusama's photographs. The wood veneer pattern of the dress does not blend in visually with the wood-related motif of the wallpaper functioning as background; the copy is not visually mimetic. The link between figure and ground is produced on a more conceptual level, but it is still very easily observed.

In a sense, this installation conceptually restages the phenomenon of wallpaper mimicry in a three-dimensional field.

Wallpapers in contemporary art counter the idea of the white cube and question the idea that a wall is a flat space that serves as an empty ground to the artwork. Wallpapers moreover tend to change the perception of a room. Mai-Thu Perret's monograph, published in 2008,



Fig. 3 Mai-Thu Perret, *Sylvania*, 2006, measures, steel, wire, papier mâché, acrylic, gouache, wig, steel base, dress lace dress with wood veneer pattern by Susanne Zangerl, with custom fabric by Forster Rohner, St Gall, collection of the artist; untitled wallpaper, 2006, silkscreen on paper, variable dimensions; courtesy of the artist.

opens with a series of wallpaper designs.²³ Repeating the imitative gesture of wallpaper design, one of her designs is a reworking of a geometric textile design by Varvara Stepanova from 1924 (fig. 4). This wallpaper design was used in several of Perret's installations. Stepanova was of the opinion that fabric design should follow the material demands of the fabric.²⁴ In this, she followed a design dogma already formulated in the 19th century. The application of this dogma in constructivism resulted in much more rigidly geometric designs. The constructivist focus on production for Stepanova however did not exclude the possibility of art and design having a spiritual dimension. Making art, in Stepanova's words, is a process of discovering a miracle.²⁵ When looking closer at Stepanova's geometric fabric design or at Perret's reworking thereof, depth is gradually discovered in the pattern that appears flat at first sight. The design actually creates an illusion of several spatial planes existing on the surface. This type of illusion of depth, present in Kusama's *Infinity Net* paintings, in Stepanova's fabric designs, and, by way of quotation, in the wallpaper in Perret's installations, would neither belong to the realm of flatness, nor to that of thickness of the surface plane.

Louise Bourgeois: Material and Metaphorical Space If there is one artist in the 20th century who has lifted the art of tapestry and carpet making to a model for her oeuvre, it is Louise Bourgeois. Metaphors of weaving and repair work have guided Bourgeois' approach to art making. She began her artistic career in the family studio of tapes-

try restoration in Aubusson, directed by her mother, where she was assigned the task of drawing cartoons for missing bits of tapestry. Due to her longevity, Bourgeois is one of the few contemporary artists to have actually lived in an accumulative decorative interior.

Tapestry for Louise Bourgeois is three-dimensional, a sculptural material. Bourgeois sees this sculptural aspect as resulting from the older use of tapestries as flexible architecture, as space-dividers. During the 19th and early 20th centuries, forgotten tapestries were used in Aubusson to wrap animals in to protect them from the cold.²⁶ The sculptural

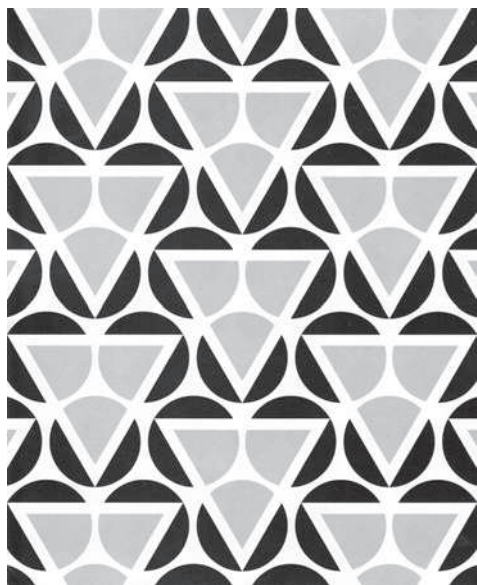


Fig. 4 Mai-Thu Perret, untitled wallpaper design, after Varvara Stepanova, 2007; courtesy of the artist.

quality of tapestry is demonstrated in several of her sculptures, but it is particularly interesting that Bourgeois has created two heads in tapestry (fig. 5). The head is the part of the human body that is normally not covered in fabric. In the surfaces of the tapestry sculpture representing a head, at least three actual and metaphorical layers are condensed into one: first, the real surface of the tapestry surface, second, the allusion to the surface of human skin, and third, a reference to the patterning of dress, or even to tattoos, ornament applied directly onto human skin.

Another way to look at these heads is to link them to the French notion of *faire tapisserie*. *«Faire tapisserie»*, translated in English as *«to be a wallflower»*, implies that a figure is trying to hide himself – or usually herself – in the pattern of a carpet, tapestry or wallpaper. This normally hidden figure in this work penetrates real space. It is as if we are looking at figures that have moved through the looking glass in reverse order; as if the *«figure in the carpet»* has taken up three-dimensional form. This reversal would match the fact that one of the two tapestry heads is made of bits of fabric showing the underside of a tapestry, normally hidden to the eye. Because of the technical requirements of tapestry weaving, the division between a lower and upper side is complicated. Firstly, the weaver works at a tapestry from the backside or the underside, sometimes with the help of a mirror. Sec-

only, all threads forming the surface of a tapestry also <dive under> in the weaving process, participating both in the front and the rear side of the tapestry. An important consequence is that tapestries contain no actual separation between figure and ground: both are woven into the textile simultaneously. Since it is exactly this particularity of the weaving process that formed the starting point for the notion of thickness in painting, it may not be too far-fetched to see in these works a contribution to the discussion of the carpet paradigm.²⁷

Conclusion: Plural Spaces After this brief discussion, several propositions can be made to open up the carpet paradigm. One of the things eliminated from art works in the modernist comparison between painting and the textile arts is narration. The oriental carpet, all-important in the development of the carpet paradigm in painting, consists indeed of abstract, and therefore non-narrative ornamental designs. Tapestries however, the weavings originally covering walls and therefore in a sense closer to painting than floor carpets, have a



Fig. 5 Louise Bourgeois, *Untitled*, 2002, tapestry and aluminium, 43 × 30.5 × 30.5 cm, Courtesy Xavier Hufkens Gallery, Brussels.

history of combining ornamental flatness with three-dimensional forms, suggesting depth and space, and proposing a narrative. Roger Caillois' denomination of <legendary space> could function as a model here, for in the representation of legends on early modern tapestries, two-dimensional, planar ornamental forms exist side by side with three-dimensional objects and perspectival space. This coexistence of the space of legend, fantasy, imagination, fiction or narration with the actual space of the artwork and perhaps also with the space of daily experience, seems to characterise all of the works I have discussed. For, in these cases, plural space seems to be the best denomination. It is Julia Kristeva's suggestion to define Louise Bourgeois' work with this term.²⁸ Bourgeois herself however goes even further, eliminating space altogether as a category for the discussion of her art works. She states that «space does not exist. It is only a metaphor for the structure of our existence.»²⁹

One of the notions Bourgeois uses to describe her working process is, in French <enchaîner>.³⁰ It is a metaphor taken from the weaving process, and one that helps to open up the carpet paradigm further. The <chaînes> are the first warp threads. They are aligned on the loom as the skeleton of the fabric. <Enchaîner> also means to create a sequence or a story out of an accumulation of fragments – and it is in this sense that Bourgeois uses the verb to describe her work.

Kusama's, Perret's, and Bourgeois' art works all refer in some way to interior design, but they are not confined to circulating in their own materiality or objecthood. On the contrary, they seem to consist of a folding together of different conceptual, sensational and experiential layers.³¹ A model for this layering can be found in the layering of decorated surfaces in 19th century interior design. This accumulative aesthetic has had an impact on the experience of interior space, especially in cases where matching patterns of dress and furbishing allow the beholder to experience the viewpoint both of a subject and object in space. The question of inside and outside space seems to be of little importance in the type of experience wherein the boundaries between the self and the surroundings are blurred. These art works, all revolving in some way around the act of wallpaper mimicry, seem to put aside dualist forms of thinking about space and volume. Rather than representing a skin that hides an interior underneath it – as was the metaphorical ideal of the <living painting> for traditional easel painting –, these works present an accumulation of skins and surfaces. Each of the discussed works proposes in a different way a condensation of several experiential and conceptual layers into a single surface.

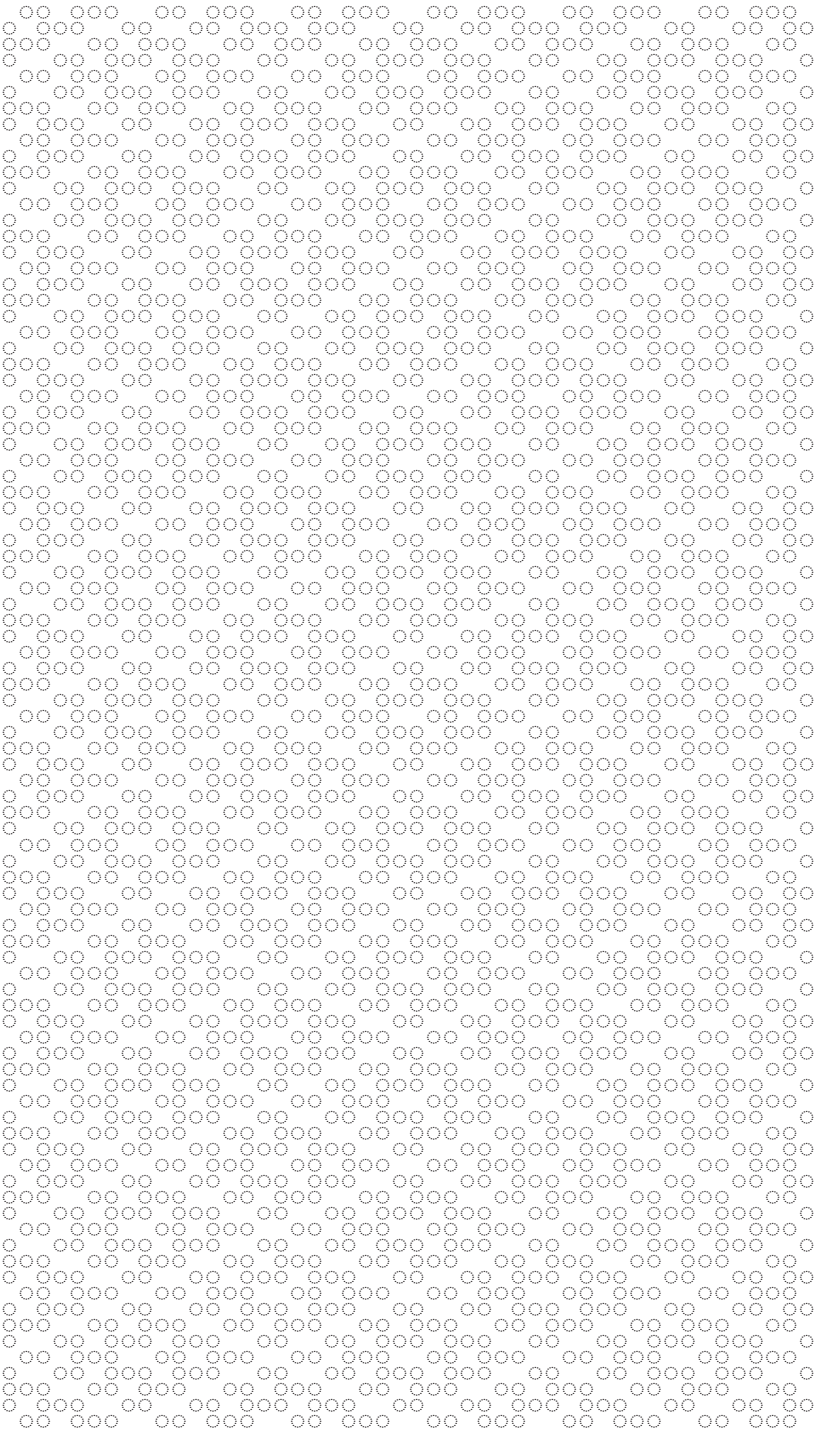
The experience of space defying a dualist separation of mind and body, of a psychic inside separated from a corporeal outside, could have the carpet weaving process as its <conceptual>, and not as its technical or visual model.³² For in the weaving process, the same thread now surfaces and then goes under, thereby showing the ways in which outside becomes inside and inside becomes outside, and different concepts and experiences of space fold into each other.

1 Joseph Masheck, «The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness»; in: *Arts Magazine*, 1976, vol. 51, nr. 1, p. 82–109. 2 In a postscript that Greenberg added in 1978 to his article «Modernist Painting» from 1960, he issued a warning that the emphasis on flatness was something that could be observed in modernist painting. It was not something that he as a critic deemed to be a necessary element in painting: «There have been some further constructions of what I wrote that go over into preposterousness: that I regard flatness and the inclosing of flatness not just as the limiting conditions of pictorial art, but as criteria of aesthetic quality in pictorial art; that the further a work advances the self-definition of an art, the better that work is bound to be. The philosopher or art historian who can envision me – or anyone at all – arriving at aesthetic judgments in this way reads shockingly more into himself or herself than into my article.»

Clement Greenberg, «Modernist Painting» (1960); in: *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. by John O'Brian; Chicago/London, University of Chicago Press, 1995, p. 85–94, here p. 94. 3 Masheck 1976 (cf. note 1), p. 82. 4 Greenberg's argument, as developed in his article «Modernist Painting», goes as follows: the essence of Modernism lies in immanent self-criticism; within this framework, each of the arts had to prove that the kind of experience it had to offer was valuable and could not be obtained from another activity; each art therefore had to determine its own specific effect, which prompted a process of «purification», understood as self-criticism and self-definition; and this process caused a development of each art in the direction of medium-specificity. Greenberg saw flatness as «the only condition that painting shared

with no other art», and the stressing of flatness as fundamental to the process whereby modernist painting criticized itself. Greenberg 1995 (cf. note 2), p. 85–87. 5 This dogma could result, for example, from the idea that a carpet is the ground from which the furniture rises. Thus it cannot represent anything three-dimensional or unfitting, like a flower-bed. 6 Masheck gives this argument as a possible reason for the development of the carpet paradigm. Masheck 1976 (cf. note 1), p. 86. 7 See Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*; Paris, Seuil, 1984. 8 Ibid., esp. p. 298–299: «Le tableau n'est plus cette fenêtre ouverte dans le mur que disait Alberti, à travers laquelle le spectateur serait admis à contempler ce que la peinture lui donne à voir. Il n'est plus un trou, mais il n'en devient pas pour autant un mur, percé qu'il est d'une multitude de fissures ou de regards, au sens technique du terme, qu'il s'agit pour le peintre de colmater, l'une après l'autre, tant et si bien qu'il ne laisse finalement à la peinture d'autre issue, d'autre échappée que de circuler dans l'épaisseur même du tableau.» 9 Masheck 1976 (cf. note 1), p. 82. 10 The term «accumulative aesthetic» is proposed by Jan Jennings, in: «Controlling Passion: The Turn-of-the-Century Wallpaper Dilemma»; in: *Winterthur Portfolio*, 1996, vol. 31, nr. 4; p. 243.; series: *Gendered Spaces and Aesthetics*. 11 See Yves-Alain Bois' discussion of *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* in: «Painting as Model»; in: id., *Painting as Model*; Cambridge Mass./London, MIT Press, 1990, p. 250. 12 Beverley Gordon, «Woman's Domestic Body: The Conceptual Conflation of Women and Interiors in the Industrial age»; in: *Winterthur Portfolio*, 1996 (cf. note 10), p. 281–301. 13 The «accumulative aesthetic» can still be observed as late as 1925, for example in photographs of the Sonia and Robert Delaunay's drawing room, designed by Sonia Delaunay. However, the undulating arabesques of the 19th century were replaced by rigidly geometric patterns. 14 See Jennings 1996 (cf. note 9), p. 243–264. 15 *The Papered Wall. The History, Patterns and Technique of Wallpaper*, ed. by Lesley Hoskins; London, Thames and Hudson, 2005, p. 65. 16 Maurice Denis, «Définition du néo-traditionnisme»; in: *Art et critique* 1890, nr. 65–66, repr. in: id., *Le Ciel et l'Arcadie*, ed. by Jean-Paul Bouillon; Paris, Hermann, 1993, p. 5. 17 Donald Judd, «Yayoi Kusama»; in: *Art News*, October 1959, Reprinted in: Donald Judd. *Complete Writings 1959–1975*; Halifax/New York, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1975, p. 2. 18 Lucy Lippard, «The Silent Art»; in: *Art in America*; 1967, vol. 55, nr. 1, p. 60. 19 Roger Caillois, «Mimétisme et psychasthénie légendaire»; in: *Minotaure*, 1935, vol. 7, p. 5–10. 20 On this subject, see also Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*; Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 46–48. 21 Lynn Zevansky, «Driving Image: Yayoi Kusama in New York»; in: Lynn Zevansky and Laura Hoptman, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–1968*; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998, p. 14–15; exhibition: Los Angeles/New York, Los Angeles County Museum of Art/Museum of Modern Art, 8.3.–8.6.1998/9.7.–22.11.1998. 22 Aspara DiQuinzio, «New Work: Mai–Thu Perret»; San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2008, n. p.; exhibition: San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 21.11.2008–1.3.2009. 23 *Mai–Thu Perret. Land of Crystal*, ed. by Christoph Keller; Zurich, JRP Ringier, 2007. 24 Alexander Lavrentiev, *Varvara Stepanova. The Complete Work*, ed. by John E. Bowlit; Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988, p. 70. 25 Ibid., p. 79–80 and 82. 26 «In the beginning tapestries were indispensable [...] They were a flexible architecture. [...] I, myself, have very long associations with tapestries. As children, we used them to hide in. This is one reason why I expect them to be so three-dimensional – why I feel they must be of such a height and weight and size that you can wrap yourself in them. Gobelin tapestries, out of fashion and discarded, were saved because in the colder climate of Aubusson, they were used to wrap animals in – protection for a cow giving birth, and as blankets for the horses.» Louise Bourgeois, quoted in: «The Fabric of Construction». Artist's Review of the Exhibition *Wall Hangings* at the Museum of Modern Art, NY»; in: *Craft Horizons*; 1962, vol. 29, nr. 2, p. 30–35. Repr. in: Louise Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923–1997*; London, Violette Editions, 1998, p. 89. 27 When asked about artists that have inspired her, Louise Bourgeois made no distinction between painters and sculptors – the first name she gave was that of Seurat. Louise Bourgeois, quoted in: «Sixty-One Questions» (1971). Repr. in: Bourgeois 1998 (cf. note 26), p. 93. 28 Julia Kristeva, «Louise Bourgeois: From «Little Pea» to Runaway Girl»; in: *Louise Bourgeois*, ed. by Frances Morris; New York, Rizzoli, 2008, p. 250. 29 Louise Bourgeois in an interview with Robert Storr, in: *Louise Bourgeois*, ed. by Robert Storr, Paulo Herkenhoff, Allan Schwartzman; London, Phaidon, 2003, p. 142. 30 Louise Bourgeois explains the importance of the word «enchaîner» as a metaphor for her working process in the film *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine*; a film by Marion Cajori and Amei Wallach, shot 2003/2007, released in the USA in 2008. 31 Interestingly, several of the characteristics of art made by women that

were formulated in a round table conversation organised by Lucy Lippard in 1973 are found in the works discussed in the present article: narration, fragmentation, repetitiousness, autobiography, an obsessive use of grids and layering. The conversation between Susan Hall, Lucy Lippard, Linda Nochlin, Joan Snyder and Susana Torre was taped on 3 October 1973, published as «What is Female Imagery?» in 1975. Repr. in: Lucy Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*; New York, Dutton, 1976, p. 80–89. 32 I am following here a model of thinking about the human body that is theorised extensively in Grosz 1994 (cf. note 20).



L'art se sauve au Musée, mais ces toiles prenaient l'air.

Daniel Buren.¹

Spricht man über Dante, sollte man weniger die Formwerdung im Auge behalten als das Werden des Ausbruchs – diese textilen, segelnden, scholarenhaften, meteorologischen, ingenieurtechnischen, stadtbezogenen, kleinhandwerklichen und anderen Ausbrüche, deren Liste man ins Unendliche fortsetzen könnte.

Ossip Mandelstam.²

I. 1998 erschien in den Éditions Galilée ein Band mit dem Titel *Voiles*.³ Er enthält einen kurzen literarischen Text der französischen Schriftstellerin Hélène Cixous begleitet von einem abschweifungsreichen Kommentar Jacques Derridas und sechs Zeichnungen Ernest Pignon-Ernest's, Draperiestudien, die offenbar nach klassischen Bildwerken gefertigt sind.⁴ Das poetische Stück, das am Anfang des Buches steht, hat – obgleich es von der Protagonistin in der dritten Person handelt – autobiografischen Charakter. In ihm verarbeitet Cixous die Erfahrung einer Augenoperation, die sie von einer starken angeborenen Sehschwäche befreite. In den gedanklichen und sprachlichen Bewegungen des Textes klingen sehr deutlich hermeneutische und metaphysische Denkmotive an: Der Titel lautet *Savoir*, und Cixous beschreibt die Befreiung von dem Augenleiden als ein Vorgang der Entschleierung:

Le joie de l'œil délivré physiquement: une sensation délicieuse d'agrafes ôtées: car la myopie a de petites serres, elle tient l'œil sous un voile serré, vissements de paupières, instances, efforts vains pour passer le voile et voir, front froncée.⁵

An seinem Kulminationspunkt scheinen Sehen und Präsenz, zumindest für einen Moment, in Eins zu fallen:

Le lendemain au sortir de la nuit elle vit subitement le motif du tapis qu'elle n'avait jamais vu. Ensuite vinrent doucement les étagères, elles vinrent les premières la saluer en souriant. Hier encore c'était elle qui tournait ses lunettes vers la gauche afin que les étagères qui n'étaient jamais là puissent faire leur *apparition*. Ainsi le monde sortait de sa réserve lointaine, de ses absences cruelles. Le monde montait à elle, précisant ses visages. Toute la journée. [...] Ce qui n'était pas est. La *présence* sort de l'*absence*, elle voyait cela, les traits du visage du monde se lèvent à la fenêtre, émergeant de l'effacement, elle voyait le lever du monde.⁶

Cixous' *Savoir* ist ein literarisches Werk, in dem die <textile> Dimension des Schreibens im Bild der Offenbarung und Enthüllung thematisiert wird.

tisch wird. Solcherart scheint es eine, wenn nicht *die* zentrale Denkgeste der so genannten <abendländischen Metaphysik> nachzuvollziehen, die in der Entschleierung und Schau einer verborgenen Wahrheit besteht.⁷ Dies spornte Derridas Lektüreaanstrengung an. Es galt in einer textuellen Bewegung, die sich scheinbar mit der textilen des Entschleierns identifiziert, eine ganz andere Geste lesbar zu machen: nicht das jähe Lüften eines Tuches, das uns eine unmittelbar Präsenz, eine Wahrheit, eine Wirklichkeit entdeckt, sondern eine Bewegung des Textes, die so etwas wie einen Saum oder eine Bauschung, jedenfalls eine Fältelung ausbildet, in der er an seinem Außen rührt, ohne als Textur zu verschwinden.⁸

Wie gewohnt knüpft Derrida seine Lektüre an ein *punctum caecum* seines Gegenstandes an. Mag Cixous, deren Schreibweise ihrerseits dem Doppelsinn und Gleichklang von Wörtern Rechnung trägt, das sprachliche Bezugsfeld von *le voile* nach vielen Seiten hin ausgelotet haben, die nahe liegende sprachliche Verwandtschaft, nämlich jene, die das Nomen zu seinem femininen Double, *la voile*, unterhält, lässt sie außer Acht. *Et voilà*, das mit anklingende <Segel> erlaubt es, die textile Metaphorik des Textes von innen her umzustülpen und von einem hermeneutischen, optischen und maskulinen auf einen nautischen, taktilen und femininen Kurs umzulenken, oder präziser: eine nicht explizit entfaltete Innenseite dieser Metaphorik hervorzukehren, die ihre oberflächliche dichotomische Logik implizit hintertreibt.⁹

So erweist sich das Tuch, mit dem Frauen ihr Gesicht verhüllen (männlich im Französischen: *le voile*), nur als die Kehrseite des Tuches mit dem Männer ihre Gefährte auf See, im Kriegszug oder auf Entdeckungsfahrt, antreiben (im Französischen weiblich: *la voile*). So wird man auch in dem Textil (*le voile*), hinter dem das männliche Denken des Abendlandes sein weibliches Objekt (*la vérité*) vermutet, den bloßen Revers des Tuches (*la voile*) vermuten können, das von Frauen gewoben und zusammengenäht, das Attribut jener weiblichen Gottheit (*la Fortune*) darstellt, von der das Glück der Unternehmung der Männer, zu Lande und zu Wasser, abhängt.¹⁰

Derrida macht auch darauf aufmerksam, dass der alttestamentliche Gott laut *Exodus* in seinen Befehlen an Moses, welche die Einrichtung des Zeltens betreffen, das ihm als Wohnstätte inmitten seines Volks dienen soll, zwischen zweierlei Arten Tuch unterscheidet: dem *Vorhang* oder *Schleier* (in der *Vulgata*: *velum*), der in dieser Wohnstätte zwischen dem Heiligen und dem Allerheiligsten aufgehängt werden und hinter dem die Bundeslade ihren Platz finden soll, und dem *Vorhang* oder *Tuch* (in der *Vulgata*: *tentorium*), der am Eingang des Zeltens angebracht werden muss. Ersterer, «aus violetterm und rotem Purpur, Karmesin und gezwirntem Byssus», heißt es, soll das Werk eines «Künstlers» oder «Erfinders» und als «Kunstweberarbeit» mit «Cherubim» verziert sein, der andere, ebenfalls «aus violetterm und rotem Purpur, Karmesin und gezwirntem Byssus», die Arbeit eines «Buntwirkers» (*Exodus* 26,31–36). «Kunst» und «inaugurale Erfindung» auf der einen, *savoir-faire* und «sekundäre Technik» auf der anderen.¹¹

Der erste Vorhang verhüllt dem Auge die Präsenz Gottes, während er den Anblick des Allerheiligsten in den Bildern der Cherubim zugleich

antizipiert; der andere ist kein Bildträger, man begegnet ihm eher mit Händen, wenn man ihn bei Eintreten in das Zelt beiseite schiebt. Kunst und Handwerk, Bild und Gebrauchsgegenstand, getrennt und auf Abstand gehalten gemäß einer hierarchischen Ordnung zwischen Innen und Außen, Heiligem und Profanem, schließlich auch zwischen zwei Modalitäten der Sinneswahrnehmung: einer visuellen, die eine Dialektik von Zeigen und Verbergen entfaltet und auf eine Grenze bezogen ist, die eine absolute und vertikale metaphysische Hierarchie markiert, und einer taktilen, die mit einer räumlichen Dialektik zwischen Innen und Außen zu tun hat, die an einer Schwelle auftritt, die eine relative und horizontale soziale Grenze zwischen jenen, die Zutritt zum Zelt haben, und jenen, denen er verwehrt ist, reguliert.¹²

Die Kunstgeschichte des Tuches hat wenig dazu beigetragen, eine solche hierarchische Unterscheidung in Frage zu stellen. Sie hat das Werk der ‹Kunstweber› gegenüber dem der ‹Buntwirker› privilegiert und – ganz zu schweigen von Webarbeiten, die als Tischdecken oder Segeltuch für täglichen Gebrauch bestimmt sind – sich für Textilien interessiert, insofern sie (schließlich auch in der Malerei) als Bildträger fungieren.¹³ Wer im Geiste Derridas an dieser Entgegensetzung rühren wollte, fände durchaus im *Alten Testament* einen Anhaltspunkt, insofern im Wortlaut der *Vulgata* das *velum*, dem wir im *Exodus* als Schleier vor dem Allerheiligsten begegnen, auch jene zweite Sinn-schicht mit sich führt, die dem französischen Plural *les voiles* mit-schwingt. Identifiziert die lateinische Bibel den Vorhang am Eingang der Wohnstätte יַהֲוָה als ‹Zelttuch›, so wird im Buch *Ezechiel* das gleiche Gewebe, nämlich bunt gewirkter Byssus oder Leinen, als *velum* angesprochen und zwar in seiner profanen, nautischen Bedeutung. In der Totenklage über Tyrus heißt es: ‹Byssus varia texta de Aegypto erat tibi in velum, ut poneretur in malo›; ‹Bunt gewebtes ägyptisches Leinen war Dein Segel, wie es am Mast aufgezogen wurde.› (*Ezechiel* 27, 7). Bei dieser Stelle handelt es sich um die erste schriftliche Quelle überhaupt, die uns über die Herstellungsweise von Segeln im Altertum unterrichtet und zugleich als Hinweis lesbar ist, dass Segeltuch kunstreich verziert gestaltet war oder gar als Bildträger genutzt wurde.¹⁴ *Vela* wären dann vielleicht als Gewebe zu bedenken, die als Hülle genauso wie als Antrieb taugten und denen immer schon eine doppelte Bestimmung als Nutz- und Kunstobjekt zukam.

II. 1973 erwarb Marcel Broodthaers in einem Pariser Antiquitäten-laden das Gemälde eines Sonntagsmalers (Abb. 1). Wahrscheinlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, zeigt es Fischerboote, die unter französischer Flagge, von einer starken Brise vorangetrieben, vermutlich auf einen bretonischen Hafen zuhalten. Eine Boje, die im Vordergrund im Meer treibt, erlaubt die Szene in Küstennähe zu lokalisieren, die Tracht der Figuren in dem Ruderboot, das von der rechten Seite her gerade ins Bild gekommen zu sein scheint, schwarze Westen über roten Hemden, ist die in diesem Jahrhundert für die Bretagne typische.¹⁵ Zur Verwunderung mancher Zeitgenossen – Benjamin Buchloh sprach von einer ‹Polemik von geringem Wert› – machte der konzeptuell arbeitende Künstler dieses Gemälde zum Ausgangspunkt einer ganzen Werkgruppe, in der er sich in drei filmischen Arbeiten,

einer Diaprojektionsfolge und einem Buch noch einmal mit dem Bildmedium Malerei auseinandersetzte.¹⁶

Die erste, 1973 entstandene Arbeit ist der sechs Minuten lange, 16mm-Farbfilm *Analyse d'une peinture*. Wie der Titel ankündigt, gibt der Film eine Bildanalyse – und zwar positiv wissenschaftlichen Zuschnitts, einer <de-taillierenden> *ratio* folgend.¹⁷ Der analytische Gegenstand



Abb. 1 Marcel Broodthaers, *Bateau Tableau*, 1973, Diaschau, 80 Diapositive, Detail.

wird zunächst isoliert und dekontextualisiert: Der Film präsentiert das Seestück samt Rahmen vor einem neutralen, schwarzen Hintergrund. Sodann geht die Untersuchung in die Minuzien. In einer Montage statischer Close-ups wird das Gemälde eine Reihe von Details zerlegt. Hierbei werden auf der einen Seite jene sinntragenden Elemente herausgehoben, auf die der Künstler in der oben zusammengefassten ikonografischen Analyse des Bildes aufmerksam gemacht hat, die er in einem Text darlegte, der bei der Premiere des Films als Flugblatt aufлаг: der prominent in Bildmitte vorgeführte Schoner, die Trikolore, die an der Spitze seines Fockmasts flattert, die Boje, das Ruderboot, dessen in bretonischer Tracht gekleideten Insassen.

Zum anderen ist in dieser Analyse auch ein formaler und materieller Gesichtspunkt maßgeblich, und dies mit einem wohl vertrauten modernistischen Akzent. Bild und Rahmen werden getrennt, um die Trägerstrukturen des Gemäldes bloßzulegen und einer ihrerseits isolierenden Betrachtung zuzuführen. In jener Lichtbildserie *Bateau tableau* (1973), welche die im ersten Film begonnene Untersuchung ergänzt und weitertreibt, wird das aus dem Rahmen genommene Seestück in Rekto- und Verso-Ansicht präsentiert, nun weniger als Bild, denn vielmehr als Objekt: Ein Stück Textil, das über einen Keilrahmen geschlagen und mit Nägeln rückseitig befestigt wurde. Man kann etwa beobachten, wie die Leinwand in der rechten oberen Ecke der Schau-seite eine Falte wirft oder dass umseitig an ihren Rändern ein kleines Stück unbemalt und ungründiert geblieben ist und als unregelmäßig ausfransendes Tuch sichtbar wird. Wieder in *Analyse d'une peinture* erscheint der vergoldete Rahmen ohne das Bild.¹⁸ Exakt in die Kadrierung eingepasst, ist er als konventionell gegebene formale Deter-

minante ausgestellt. Der weiße Hintergrund, vor dem er zu sehen ist, bildet eine weiß grundierte Leinwand, die ebenfalls nahsichtig aufgenommen wird und die sich in der Großaufnahme als eine Textur erweist, in der sich die rektile Struktur des Bildrechtecks in der Tuchbindung, der einfachen rasterartigen Verkreuzung von Kett- und Schussfäden, wiederholt.¹⁹

Broodthaers' filmische Analysen des Seestücks sind indes selbst wie Gewebe gestaltet, in dem die beiden Stränge der detaillierten Untersuchung – der materiellen Infrastruktur des Gemäldes einerseits und der maritimen Darstellung andererseits – kreuzweise übereinander zu liegen kommen. In *Deux films* (1973), seinem zweiten kinematischen Versuch über das Bild, werden unter den Elementen der Repräsentation besonders prominent die Segel des Schoners herausgeholt. Eine Einstellung gibt das geblähte Focksegel kaderfüllend – wie ein Bild im Bild, wie eine *mise en abyme* – als das zu sehen, was selbst ein mögliches modernistisches Gemälde sein könnte: ein weißes Monochrom oder eine unbemalte Leinwand (Abb. 2).²⁰ Wohl um die Pointe dieser ebenso morphologischen wie materiellen Entsprechung von Segel und Leinwand als Textilien gebührend zur Geltung zu bringen, wechseln in *Deux films* Aufnahmen des gemalten Segeltuchs und Nahauf-

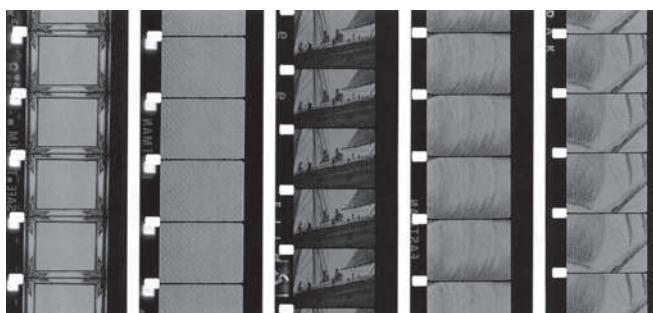


Abb. 2 Marcel Broodthaers, *Deux films*, 1973, Farbfilm, 16 mm, 12 Min., Brüssel; Details.

nahmen einer weiß grundierten Leinwandoberfläche einander ab.²¹ In der Sprache findet sie zudem in der Klangähnlichkeit *bateau* und *tableau* eine Parallele, auf die Broodthaers in einem einführenden Text hinweist.²² *Bateau/tableau*: Malerei und Segelschiffahrt beruhen gleicherweise auf textilen Grundlagen, im Englischen sogar auf denselben: *canvas* bezeichnet sowohl <Segel> als auch <Segeltuch>, und im Französischen, wo dieses Textil *toile à voile* geheißen wird, lässt sich <Segel> auf <Leinwand> reimen; desfalls im Italienischen: *tela*, *vela* – *tela da vele*, das Segeltuch.

Doch Broodthaers streicht die Segel. Die letzte Einstellung von *Analyse d'une peinture*, zugleich das einzige bewegte Filmbild, zeigt ihn, wie er ein Stück Leinwand zusammenrollt (Abb. 3). Es fungiert gewissermaßen als Signatur eines Künstlers, der seine Produktion jenseits der traditionellen Disziplinen entwickelt, anfänglich als spätsurrealistischer Dichter tätig, erst spät ins Kunstfeld übergewechselt ist und sich dort primär in der Rolle eines Intellektuellen betätigt und ein meta-kritisches, diskursiv orientiertes *Œuvre* hervorgebracht hat: bildende Kunst jenseits aller *techné*, operierend in Medien wie Film, Fotografie,

Text und Installation, die sich gegenüber den Konventionen der klassischen Techniken gewissermaßen neutral verhalten und sich gerade deshalb als Artikulationsmedium metakünstlerisch-konzeptueller Analysen anbieten.²³

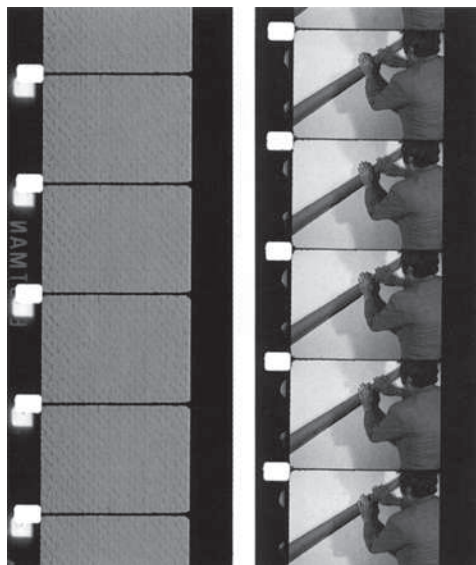


Abb. 3 Marcel Broodthaers, *Analyse d'une peinture*, 1973, Farbfilm, 16 mm, 6 Min., Brüssel; Details.

Das Segeltuch unter der Farbschicht zu enthüllen ist aber etwas ganz anderes, als Malerei als Segel zu entfalten. Das eine ist die Sache des Analytikers, der sie von einer exoterischen Position beobachtet und zu durchschauen trachtet, das andere eher die Angelegenheit des Praktikers, der innerhalb seines Metiers agiert und vielleicht keine klare Rechenschaft davon ablegen kann, was er tut und worauf es hinausgehen könnte. Eben diese Differenz war wenige Jahre zuvor der springende Punkt von Clement Greenbergs Kritik an der Kunstübung seiner vielleicht konsequentesten «Schüler» gewesen, den Proponenten der New Yorker Neo-Avantgarde von Robert Morris bis Joseph Kosuth. Der einflussreiche Kunstkritiker hatte es der jüngsten Künstlergeneration übel vermerkt, seine ex post gewonnenen Einsichten in die vermeintliche Entwicklungslogik der modernen Kunst als *apriorisches* Wissen ausgebeutet und die implizite «Selbstkritik» einer intuitiv verfahrenen Praxis zu einem explizit verfolgten Programm erhoben zu haben, das folgerichtig zu einem Bruch mit der Malereitradition geführt hatte.²⁴

In diesem greenbergschen und neo-avantgardistischen Augwinkel war die Geschichte der modernen Malerei zwischen Impressionismus und Abstrakten Expressionismus, zwischen Repräsentation und Monochrom, nichts anderes als die Analyse eines, *des* Gemäldes. Wie Rosalind Krauss angemerkt hat, scheint Broodthaers' kinematische Bildanalyse diese Entwicklung wie im Zeitraffer zu durchlaufen.²⁵ Ein hermeneutisch geschärfter Blick scheint durch die Hüllen zu dringen, die über dem positiven Tatbeständen des Bildobjekts gelegen haben, den Schleier der Bildillusion und selbst den der Farbschichten über der nackten Wahrheit einer entblößten Leinwandoberfläche zu lüften. Wie sollte man die letzte Einstellung der *Analyse d'une peinture* anders

nehmen, denn als ihre Conclusio? Hatte Broodthaers seinem Publikum nicht zu verstehen gegeben, einen Film gedreht zu haben, der ebenso gut das <letzte Bild> wie das <letzte Schiff> behandle?²⁶ Als ein letztes seiner Art kommt der segelgetriebene Schoner an der Wende zum 20. Jahrhundert allemal in Betracht. Und wie die Fischerboote von der Küste her gesehen sind, so nimmt Broodthaers das Stück Malerei über die Distanz einer medialen Kluft ins Visier, die sich zwischen der mechanischen und dem handwerklichen Bildpraxis auftut. In der letzten Einstellung des Streifens scheint mit dem Aufrollen der Leinwand am Ende der kunsthistorischen Narration, die sich im selben Moment als kinematischer Text auf der Filmspule einrollt, die letzte Hülle vor einer Realität zu fallen, die nun definitiv außerhalb des Raumes der Malerei liegt und in die der Künstler, indem er die äußerste Grenze der modernistischen Bildvorstellung (die leere Leinwand) symbolisch überschreitet, soeben vorgedrungen zu sein scheint. Ende einer Epoche, in der Leinentücher und handwerkliches Geschick die Grundlagen des Vorankommens – auf See und in der Kunst – gewesen sind? Sicher ist nur, dass die Leinwand, wie sie Broodthaers am Ende der <Bildanalyse> in Händen hält, ihre nautisch-pikturale Doppelnatur verloren hat: Kann sie vielleicht noch als eingeholtes Segeltuch gesehen werden, als Bild jedoch gewiss nicht mehr.²⁷

III. Jasper Johns' *Flag* (1954–1955) kann als eine der ersten und wegweisenden neo-avantgardistischen Einlassungen mit den textilen Grundlagen der Malerei gelten. Als solche verrät sie eine Tendenz, die – zumindest was etwaige nautische Implikationen betrifft – in eine

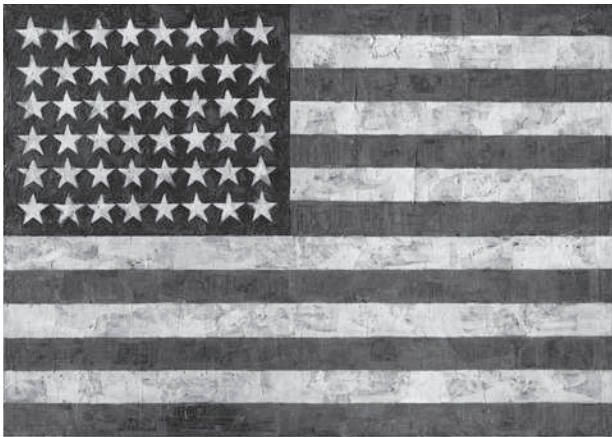


Abb. 4 Jasper Johns, *Flag*, 1954–1955, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, auf Sperrholz montiert (drei Teile), 107,3 × 154 cm, New York, Museum of Modern Art.

Sackgasse führt (Abb. 4). Bekanntlich besteht eine der wesentlichen Pointen des Werks in der *buchstäblichen* Identifikation der Bildoberfläche mit einer Flagge.²⁸ Das Gemälde ist nicht einfach Bild einer Flagge, es verkörpert sie *de jure* und *de facto*. Es stellt einen zweidimensionalen Vorwurf dar, der als Leinwandbild (re)produziert werden kann, weil eine bestimmte Anordnung von *stars* und *stripes* nach dem Gesetzbuch der Vereinigten Staaten unabhängig von der konkreten Machart als us-amerikanische Flagge definiert sind.²⁹

Diese Identifikation jedoch, die überaus folgenreich die schiefe Opposition zwischen Abstraktion und Figuration über den Haufen werfen sollte, reicht nur so weit, wie man eine Flagge als visuelles Zeichen verstehen kann, und betrifft nicht das, was eine Flagge zur Schwester des Segels macht: dass sie vom Wind erfasst und in Falten geworfen wird. Der textile Charakter des Bildträgers Leinwand spielt zwar in dieser Gleichsetzung ebenso sehr eine Rolle, doch steht das Textile hier sehr deutlich unter dem Paradigma des Schleiers. Es ist bezeichnend, dass es im wörtlichen Sinne Texte sind, die zwischen der Malerei und der Bildträgerstruktur vermitteln. Johns hat der wachgebundenen Farbschicht Zeitungsschnipsel eingeborgen, die im fertigen Gemälde *latent* sichtbar bleiben und – nicht ohne Ironie – einen hermeneutischen Blick ködern, der die Bildoberfläche zu durchdringen sucht. Wie man auch mit unbewaffnetem Auge erkennen kann, sind die meisten Zeitungsfragmente mit Text bedruckt, der horizontal und vertikal orientiert ist, wodurch eine Beziehung zwischen Text und Textur oder mit der Bindungsstruktur des unterliegenden Tuches hergestellt wird.³⁰ In der Rezeption der 1960er Jahre, vor allem in der künstlerischen, haben die ersten Gemälde Johns' in all dem, was sie poetologisch implizierten und künstlerisch eröffneten, für viele Künstler den Status der letzten möglichen Bilder. Zum einen, weil man in ihnen den Primat der Idee über die Herstellung erkennen wollte: Bis heute erscheint *Flag* auf den ersten Seiten jeder Geschichte der Konzeptkunst.³¹ Zum anderen fehlt sie auch in keiner Geschichte der Minimal Art, weil man im frühen Johns ein Insistieren auf dem Objektcharakter des Gemäldes sah.³² Das letzte Bild mag sich mit einem Gegenstand identifizieren, der sich flach vor der Wand ausbreiten lässt. Damit markiert es aber – in dieser Lektüre – nur eine als absolut verstandene Grenze zwischen Bild- und Realraum. Das Potential eines als oder wie eine Flagge verstandenen Bildes, sich durch den dreidimensionalen zu bewegen, ohne deswegen aufzuhören, Bild zu sein, und so der Malerei eine neue neo-avantgardistische Perspektive zu eröffnen, blieb eine Option, die lange Zeit nicht erkundet wurde.³³ Dies sollte sich erst in der übernächsten Dekade ändern.³⁴ Als Barnett Newman im Juli 1970 starb, fand man in seinem Atelier eine Reihe von Leinwänden, an denen der Maler bis zuletzt gearbeitet hatte. Eine davon ist unter dem Titel *The Sail* bekannt geworden und in den *catalogue raisonné* in der Rubrik der <unvollendeten Gemälde> aufgenommen worden.³⁵ Dieser Titel, der auf Thomas B. Hess zurückgehen dürfte, ist vermutlich nur eine Metapher, welche die weiße Leinwand in Form eines rechtwinkligen Dreiecks, dessen längere Kathete den unteren Bildrand bildet, nahe gelegt hat, und kein geplanter Werktitel.³⁶ Allerdings kündigt sich in diesem Gemälde eine ganz unerwartete Entwicklung der Malerei Newmans an, die in die Richtung deutet, in der sich Gemälde zu Segeln entwickeln können: die Dynamisierung des Bildträgers. Zwar hatten in Newmans Schaffen Leinwände die exzentrischsten Formen und Formate annehmen können, immer jedoch war es die Bildkonfiguration und ihre wirkungsästhetischen Qualitäten, die die hieratische Starre der abstrakten Leinwände quasi von innen her in Bewegung versetzten. *The Sail* wäre das einzige Gemälde geworden, dessen Bildträger keine symmetrische Form besessen hätte.

Die ‹nautische Wende›, welche die Entwicklung der Malerei in den folgenden nehmen sollte, war weit davon entfernt, eine Tradition zu begründen. Sie hat sich punktuell ereignet und hat da, wo es zu ihr gekommen ist, einen Ausweg aus der modernistischen Bildhermeneutik eröffnet, der weder mit einer Überwindung oder Aufhebung der Malerei zusammengefallen ist, noch in einer Rückkehr zu traditionellen piktoralen Praktiken bestanden hat. Es handelte sich vielmehr darum, das Gemälde in einen Grenzraum zu führen, in dem es seine vertraute Identität als ideale Ebene – sei es die umgrenzte Flächigkeit Greenbergs oder der Schnitt durch die Sehpypamide bei Leon Battista Alberti – zu verlieren beginnt, und doch nicht einfach zu einem ‹Objekt› im Realraum wird.³⁷ Diese Option hat die Malerei auf textilen Gründen, die eher dazu neigen, sich einzurollen, zu bauchen oder in Falten zu legen, denn sich – im Gegensatz zu jener auf Holz oder Putz – als plane Fläche auszubreiten, seit je mit sich geführt.³⁸ Insofern Leinwände in Rollen geliefert werden und, wenn sie über einen Keilrahmen gespannt sind, dazu neigen, Zugfalten auszubilden, wäre es nur konsequent, wenn ein Künstler, der sich im Geiste Greenbergs um einen ‹medienspezifischen› Umgang mit diesem bildnerischen Material bemüht, dahin käme, das Falten und Wölben als ‹essenzielle› Eigenschaft des Bildmediums Gemälde aufzufassen.

Was dies heißen kann, erkundete Rauschenberg in den 1970er Jahren in mehreren Werkreihen, in denen er sich, beginnend mit den *Venetians* (1972–1973), textilen Materialien zuwandte. Wie der Titel dieser Serie andeutet, war sie angestoßen von Rauschenbergs regelmäßigen Besuchen jenes kunsthistorisch bedeutsamen Ortes, an dem die Malerei auf Textil im 16. Jahrhundert gleichsam in engster Tuchföhlung mit einer immer noch bedeutsamen Schiffsbauindustrie geboren wurde: Venedig.³⁹ In Arbeiten wie etwa *Franciscan II (Venetian)* von



Abb. 5 Robert Rauschenberg, *Franciscan II (Venetian)*, 1972, Stoff, harzbeschichtete Pappe, Band, Schnur und Stein, 221 × 294,6 × 120,7 cm, New York, Museum of Modern Art, RR72.002.

1972 verzichtet Rauschenberg mit Bedacht auf die Farben- und Föignfülle der *silkscreen paintings* der 1960er Jahre und verfolgt eine formale Schlichtheit, die wohl nicht zufällig an die reduktiven Gestaltungsprinzipien des Minimalismus und Postminimalismus erinnert (Abb. 5).⁴⁰ Die große Stoffplane – hält man sich an Greenberg – könnte

«ausgebreitet» oder an den Keilrahmen «geheftet» sehr gut als «Bild» und darüber hinaus als reguläre geometrische Flächenfigur (ein Rechteck oder Quadrat) «existieren». Jedoch ist sie vermittels einer Art primitiven Ankers in Gestalt eines bloßen Steins, der durch eine Schnur mit dem Stoff verbunden ist und am Boden des Ausstellungsraumes liegt, in die charakteristische Form eines angeblasenen Rahsegels (englisch *square sail*) gebracht.⁴¹ Programmatisch durchmisst das Stück eine Passage zwischen dem Flächenraum des modernistischen Bildes und dem *real space*.

Ein ähnliches Formkonzept liegt einer großen Zahl von Arbeiten der 1970er Jahre zugrunde.⁴² Bei *Pilot (Jammer)* von 1976 ist es ein «spanisches Rohr», das heißt eine aus dem Stamm der südostasiatischen Rottangpalme gewonnene Stange, die zwischen Wand und Fußboden, dem Milieu des Bildes und dem Standort des Beschauers vermittelt und zugleich dafür sorgt, dass das textile Arrangement in den wirklichen Raum hinausgreift (Abb. 6). In auffälliger Weise artikulieren diese Werke das (post-)minimalistische Modell des *wall-to-floor piece* neu, das in den 1960er Jahren die Verabschiedung der Malerei und die Neuverortung des Kunstwerks in der Realität proklamiert hatte.⁴³ Mit den buntfarbigen Seiden, die in der Serie der *Jammers* herangezogen werden, legt es Rauschenberg indessen zugleich auf eine dekorative Wirkung an, die der minimalistische Ikonoklasmus mit der Bildillusion abtun wollte. Die Assoziation mit Takelwerk, die das Zusammenwirken von Schnur, Stange und Tuch auch hier heraufbeschwört, findet im Titel der Werkreihe eine Bestätigung. Er spielt auf den Ausdruck «Windjammer» an, der im Englischen, wo man von einem Boot sagen kann, dass es sich an den Wind presse (*to jam the wind*), ein Ausdruck für große Segelschiffe ist. Die Seiden, die Rauschenberg in Indien erworben hatte, scheinen sich ihm nicht nur ob ihrer koloristischen Qualitäten als Werkstoff aufgedrängt zu haben, ihr geringes Gewicht empfahl sie als «Segeltuch», das von so schwachen Luftzügen, wie sie das umherwandernde Publikum in einem Galerieraum verursacht, in Bewegung versetzt werden sollte.⁴⁴

Wenn Robert Rauschenberg, der Anfang des Jahrzehnts seinen Wohnsitz von New York auf eine Halbinsel in Florida verlegt hatte, hier im Aufspannen und Vertäuen von Tüchern offenkundig das Know-how eines Seglers einzubringen wusste, so erstaunt es wenig, dass seine Revision der dreidimensionalen Werkformen, die aus der Krise der spätmodernistischen Malerei hervorgegangen waren, einen noch kaum gewürdigten nautischen Moment in der Frühgeschichte der modernen Skulptur, wenngleich entfernt, in Erinnerung rufen. Zu den ersten plastischen Arbeiten der Moderne, die als Überschreitungen des Gemäldes konzipiert waren, stammen von einem Künstler, der als Matrose auf Segelschiffen zur See gefahren war und die Handhabung von Segeln in seine Kunst nicht motivisch, sondern *strukturell* einzubringen wusste. Vladimir Tatlins Winkelreliefs aus der Mitte der 1910er Jahre sind zwar weder aus textilem Material gefertigt noch als kinetische Skulpturen konzipiert, implizieren aber dennoch einen essentiellen Bewegungsmodus von Segeln: den der Rotation. Fieren, Hieven, Brassen – das sind basale Operationen, die ein Matrose auszuführen hat, um die Rah um den Mastbaum herum zu bewegen. Nicht

nur ist gewölbtes Blech prominentes Formelement, die Arbeiten entwickeln sich zudem in einem Raum, der als Raum einer von Wand zu Wand führenden Drehbewegung aufgefasst zu werden scheint, deren Umfang von gebogenen Drahtsträngen beschrieben wird.⁴⁵ Die Raum-

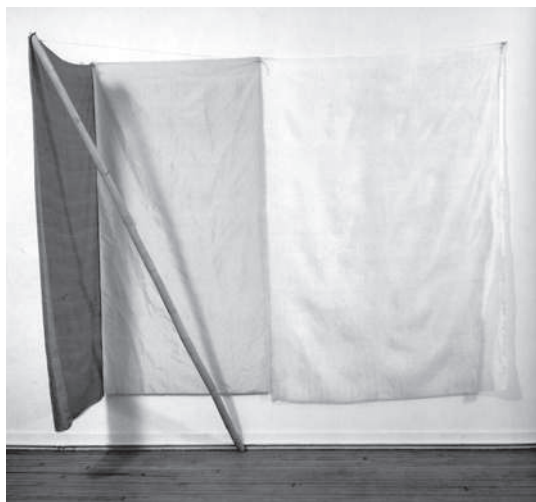


Abb. 6 Robert Rauschenberg, *Pilot (jammer)*, 1976, Genähte Seide, Rattanstange und Schnur, 205,7 × 215,9 × 99,1 cm, Sammlung des Künstlers, RR76.022.

ecke ist für Tatlin nicht so sehr ein Ort der Begrenzung als der einer Richtungsänderung. Wie Rauschenberg sechzig Jahre später wiederentdecken sollte, lässt sich in Krisenzeiten eine einfache Seemannsweisheit künstlerisch nutzbar machen: Erschlaffendes Tuch gilt es zu brassen, um es von neuem an den Wind zu stellen.

IV. Die europäische Neo-Avantgarde hat unterdes das Leinwandbild nicht nur wie ein Segel eingeholt, sondern seine nautischen Potentiale in einer nicht minder konsequenten Weise entfaltet. Daniel Buren, an den hier in erster Linie zu denken ist, beginnt wie auch Frank Stella als abstrakter Maler, der seine Lehren aus dem ersten Flaggenbildes Jasper Johns' zu ziehen wusste.⁴⁶ In dieser Schule lernte er, wie ein Muster aus parallelen Streifen, das mit geometrischer Präzision in das Bildrechteck eingetragen wird, dazu dienen kann, die Malerei bis an und über die Schwelle einer Verdinglichung als Objekt, Ware und Zeichen zu führen. Der Staffeleibildmaler Buren griff anfänglich auf die Streifenstaffel als ein Gestaltungsformular zurück, das der modernistischen Forderung nach einer stringenten Abstimmung der Bildkonfiguration mit der Bildträgerform mustergültig gerecht wird. Streifen sind flache Kompositionselemente, die in logischer Weise auf die orthogonale Umgrenzung des Bildfeldes bezogen sind.⁴⁷ Statt eine räumliche oder semantische Tiefe aufzuschließen, lenken sie die Aufmerksamkeit auf die palpable Materialität des Gemäldes. Diese Aufgabe erfüllt das Muster zudem mit objektiver Folgerichtigkeit. Als ›Erfindung‹, die die Signatur eines individuellen Gestaltungswillens trüge, lässt es sich keines Falls begreifen. Vielmehr wurden es – nicht anders als das Motiv der amerikanischen Flagge – als eine gegebene Struktur angeeignet, die das Gemälde als selbstbezügliches System herstellt und von der Instanz des Autors abkoppelt. In einem zweiten Schritt allerdings, sobald solche Bilder in genügender Zahl im Kunstbetrieb zu zirkulieren beginnen, wird das Streifenmuster als Zei-

chen eines Künstlerautors wieder lesbar, auf den es nun so arbiträr zu verweisen beginnt, wie ein Logo eine Ware auf ihren Produzenten bezieht. Keineswegs naiv, sondern wissend radikalisieren schon Burens Gemälde eine künstlerische Strategie der Avantgarde, nämlich die formalistische Entleerung des Bildes und seine Transformation in ein Objekt, bis zu einem Punkt, an dem sie sich als inhaltslose Geste in die Ökonomie der Spektakelkultur integrieren lässt.⁴⁸ Beispielhaft stehen sie für den Moment der Neo-Avantgarde, in dem die Vorantreibung und die kritische Reflexion der Kooptation <kritischer> Kunst im Spätkapitalismus zur selben Sache geworden sind.⁴⁹

Ein Ausweg in dieser Situation, dem das weitere Wirken Burens die Bresche schlagen wollte, schien, den Objektcharakter des Kunstwerks zu suspendieren und im gleichen Zug die Reflexion vom ästhetischen Gegenstand auf die Kontexte seiner Präsentation und Distribution hin



Abb. 7 Daniel Buren, *Translucide*, Ansicht der Ausstellung, Brüssel, Galerie M. T. L., Juni 1970.

zu lenken. Wesentlich für Burens Strategie, wie er sie am Ende der 1960er Jahre zu entwickeln begann, war der Umstand, dass seine pikturale Trademark, in Form bedruckten Tuches beispielsweise, als vertrauter Teil der visuellen Umgebung einer beliebigen Großstadt begegnet.⁵⁰ Dies nun brachte das <postmediale> Werk Burens von Anbeginn in Berührung mit dem Textilen. Allerdings stehen seine ersten Projekte als Pionier der *institutional critique* wie die ganze Richtung im Zeichen der dialektischen Logik des Schleiers: Enthüllen und Verhüllen im Dienste einer Wahrheit. Man bringt das Ästhetische, das Schöne, das Gefällige, das Retinale, das Fiktive und Illusorische der Kunst zum Verschwinden, um im selben Augenblick die realen ökonomischen, sozialen, institutionellen und politischen Determinationen, der sie unterworfen ist, zu offenbaren.⁵¹ Dialektisch in diesem Verstande ist die latente Sichtbarkeit von Burens Streifen im urbanen Milieu, wenn sie als Plakate in den Straßen aufgehängt (zum Beispiel *Affichages sauvages*, Paris, 1968) oder als Flaggen auf Dächern gehisst werden (zum Beispiel *Regarder en l'air*, New York, 1980). Sie drängen sich nicht auf, als Kunst gesehen zu werden; sind sie aber als solche erkannt, enthüllen sie schlagartig die Verstrickung der Kunst in die visuelle Ökonomie der kapitalistischen Kultur. Burens *gesta* sind sattem bekannt: Der Zutritt zu einem Ausstellungsraum wird verschlossen (Galerie Apollinaire, Mailand, 1968), um die «Architektur als Träger und die

Galerie als Auslöser» zu «enthüllen».⁵² Oder: Buren bespielt allein das Schaufenster einer Galerie (*Translucide*, Galerie M. T. L., Brüssel, 1970), um unseren Blick von den Wänden abzuziehen und auf die Schwelle zwischen und damit auf das Verhältnis von Kunst und Realität zu lenken (Abb. 7).

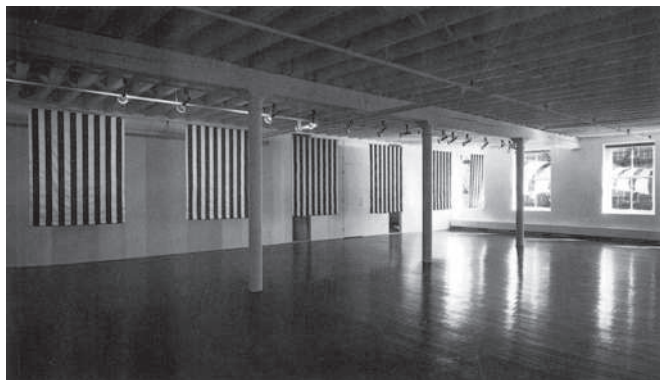


Abb. 8 Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, Ansicht der Ausstellung von innen, New York, John Weber Gallery, Oktober–November 1973.

Burens Werk kennt aber nicht nur die hermeneutische Bewegung des *velum*, es weiß auch um die nautische. 1973 ist Buren in der New-Yorker John Weber Gallery nicht mehr damit beschäftigt, Türen und Fens-

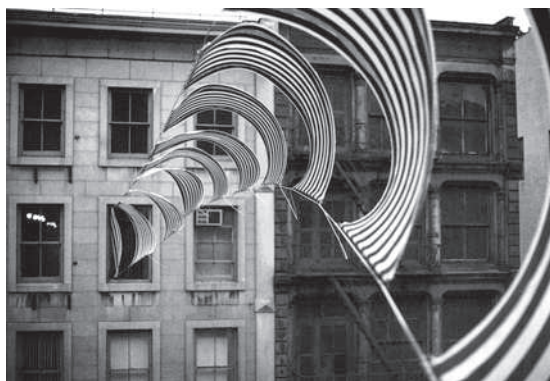


Abb. 9 Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, Ansicht der Ausstellung von aussen, New York, John Weber Gallery, Oktober–November 1973.

tern mit Papierstreifen zu verkleben, sondern hat neunzehn schwarz und weiß gestreifte Tücher zum Ausstellungsaufbau mitgebracht, um – wie man mit Ossip Mandelstamm sagen könnte –, «segelnde Ausbrüche» des Bildes in Szene zu setzen (Abb. 8–9).⁵³ Im Vergleich zu Projekten, wie dem 1970 in Brüssel realisierten, sehen wir ein um neunzig Grad gedrehtes Installationsdispositiv. Burens gestreifte Textilien sind an zwei Leinen montiert, die die Querseite des Kunstraums durchmessen, um durch ein Fenster hindurch auf die Straße geführt und am gegenüberliegenden Haus befestigt zu werden. Neun Tücher hängen im Schutz des Gebäudes glatt und senkrecht als Bilder herab. Neun Tücher blähen sich über der Straße im Wind. Eines ist exakt an

der Grenze zwischen Innen- und Außenraum angebracht. *Within and Beyond the Frame* war die Schau betitelt. Im <Rahmen> des Galerieraumes funktionieren die gestreiften Textilien als seine tautologische Bestätigung. Buren brachte sie so an, dass man das Muster nicht nur als Deduktion der konventionellen Rahmenform eines Bildes sehen kann, sondern sich auch eine verblüffende Beziehung zum innenarchitektonischen Kontext herstellt. Dicht hängen die Tücher unter den eng nebeneinander gelegten Balken, die die Decke tragen, und auch die Pfeilerreihe, die den Raum in der gleichen Richtung durchquert, bildet mit Burens Markenzeichen einen visuellen Reim. Jenseits des <Rahmens> sind die Stoffplanen dem Spiel des Windes überlassen und verformen sich zu kontingenten und ephemeren Figuren, ein Gegenbild zur der tektonischen Ratio ihrer gebauten Umgebung. Es geht jetzt nicht nur mehr darum, Einblicke zu eröffnen, sondern ebenso sehr darum, Auswege zu finden, und vielleicht um die Frage, was mit dem Bild angefangen werden kann, nachdem es als Objekt, Ware und Zeichen enthüllt wurde, und die ideologische Funktion des Galerieraums bloßgestellt hat.



Abb. 10 Daniel Buren, *Voile/toile (Segel/Leinwand)*, Ansicht der Regatta, Berlin, Wansee, 20. 9. 1975.

Eine Antwort liefert ein kurz darauf folgendes Projekt: Leinwände, die in einem Ausstellungsraum als *shaped canvases* durchgehen, taugen draußen durchaus als Schiffsantrieb. Diesen Beweis tritt Burens Arbeit *Toile/voile, voile/toile* an, die erstmals 1975 in Berlin, hernach 1979 in Genf und nochmals 1980 in Luzern, jeweils in zwei Etappen realisiert wurde: Die eine bestand in einer Regatta auf einem See, die andere in einer Ausstellung (Abb. 10–11).⁵⁴ Das Tuch, das einmal als Segel, einmal als Leinwand seinen Dienst tat, in einer Segelmacherei hergestellt, aber teils bemalt, war selbstverständlich dasselbe.⁵⁵ Man könnte nun meinen, dass dieses wechselseitige *détournement* von Kunst- und Gebrauchsgegenstand auf der einen, der anderen oder auf beiden Seiten einen Verfremdungseffekt hervorgerufen hätte. Gleichwohl war dem nicht so. Die Streifenbilder als Segel und Leinwände, auch wenn an den beiden äußersten weißen Streifen bemalt, entsprachen im Design durchaus einer Konvention der Segelgestaltung und erfüllten ihren Zweck auf eine so natürliche Weise, dass der Gedanke an ihre zweite ästhetische Bestimmung nicht aufkommen musste. Im

Ausstellungsraum nun, als Bilder betrachtet, konnten die Leinwände und Segel wiederum nur wie willkürlich geformte und im gewohnten Sinne ‹ästhetische› Figuren vor dem Feld der weißen Wände wirken, da ihre auffällige Umrissform weder einer Konvention entsprach, noch mit dem innenarchitektonischen Umraum oder sonstigen kon-

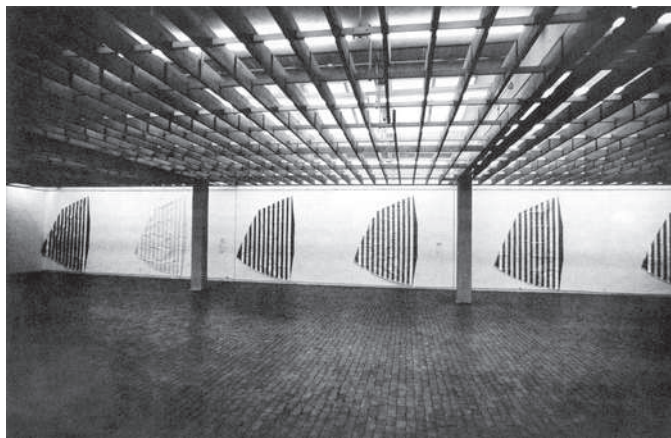


Abb. 11 Daniel Buren, *Toile/voile (Leinwand/Segel)*, Ansicht der Ausstellung, Berlin, Akademie der Künste, 30. 11. 1975–7. 1. 1976.

textuellen Parametern kommunizierte. Auf der anderen Seite nahm hingegen das Streifenmuster, das mit der Ausrichtung der Bretter des Blendschutzes an der Decke und des Parketts am Boden koordiniert sehr wohl einen solchen Dialog auf und bekräftigte dergestalt den formalen Gesichtspunkt des Arrangements.

Auch wenn wir es de facto mit gehissten Leinwänden und ausgestellten Segeln zu tun haben, vollzieht *Voile/toile, toile/voile* weder (im Museum) die Geste des Readymade, noch (im Alltag) die einer künstlerischen Intervention. Burens gestreiftes Tuch ist genauso wenig *eigentlich* Bild wie *eigentlich* Segel. Seine paradoxe Identität liegt in der Differenz zu sich selbst. Wenn die Arbeit so auch keine fassliche Essenz von Burens textilen Mediums aufdeckt, sondern nur eine mit sich selbst im Widerstreit liegende Doppelnatur, so ist die modernistisch-hermeneutische Geste der Entschleierung doch noch nicht ganz vergessen. In Burens Anmerkungen zu diesem Werk ist der Abschnitt über die sportliche Veranstaltung *L'art de la voile* und derjenige zur Ausstellung *La toile dévoilée* übertitelt: Die ‹Kunst des Segel(n)s›, die ‹entsegelte› oder ‹entschleierte Leinwand›.⁵⁶ Mit letzterem Wortspiel, das auf dem Doppelsinn von *voile* beruht und Derridas Aufmerksamkeit verdient hätte, gibt Buren zu verstehen, dass er weiß, dass der Akt, der das Projekt der modernistischen ‹Selbstkritik› beendet, sich nur als Moment eben dieses Projekts ins Werk setzen lässt, das damit auf paradoxe Weise am Leben erhalten wird. Die ‹Ent-Schleierung› des Leinwandtuchs als Segel ist immer noch ein Akt der Entschleierung seines textilen Wesens. Jeder Versuch, mit dem Schleier ‹Schluss zu machen›, wird eine ‹Bewegung des Schleiers› gewesen sein, heißt es dann in Derridas *Voiles*.⁵⁷

Rosalind Krauss hat den historischen Bruch mit dem Projekt der ‹Selbstkritik› und der essentialistischen Medienauffassung des

Modernismus im Werk Marcel Broodthaers' verortet. Ein Bruch, den sie allerdings nicht an der Tatsache festmacht, dass dieser Künstler als Pionier der Installationskunst ein Praxisfeld jenseits aller etablierten künstlerischen Metiers aufgeschlossen hat, sondern vielmehr daran, dass sein Werk eine implizite Reflexion auf den selbstdifferenten und <aggregativen> Charakter von Medien entwickelt.⁵⁸ Es würde daher sehr verwundern, wenn Broodthaers' <Analyse der Malerei> tatsächlich mit einer essentialistischen Pointe geendet hätte. Man müsste diesen Schluss vielleicht ziehen, hätte Broodthaers in den anderen beiden Versionen des Films dessen Konzept – ich habe es bis jetzt verschwiegen – nicht in entscheidenden Punkten revidiert.

In der 1974 fertig gestellten letzten Fassung, *A Voyage on the North Sea*, sind die Aufnahmen, die das Gemälde in seinem Goldrahmen oder diesen alleine vorführen, und schließlich auch jene, in der Broodthaers selbst zu sehen ist, verschwunden (Abb. 12). Dem Beschauer wird

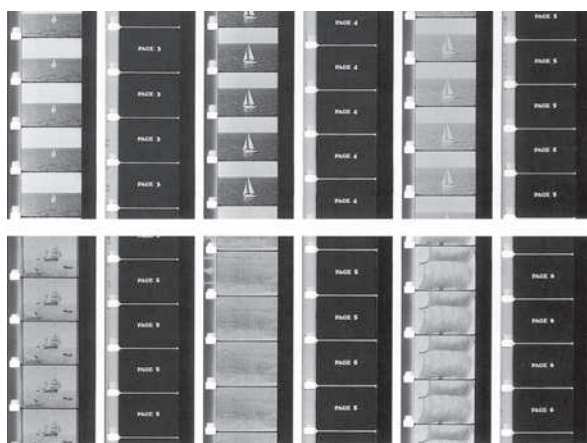


Abb. 12 Marcel Broodthaers, *A Voyage on the North Sea*, 1973–74, Farbfilm, 16 mm, 4 Min. 15 Sek., Details; Brüssel und London.

das Seestück mithin nicht mehr als Objekt vorgeführt. Stattdessen tritt nun neues Bildmaterial hinzu: Ebenfalls als Stehkader eingeschaltete Fotografien, die Broodthaers in Oostende aufgenommen hat und die eine auf dem Meer dahinsegelnde Yacht zeigen. Mit ihnen beginnt und endet der Film, der ganz in die Sphäre bildlicher Illusion eingetaucht bleibt – bis auf zwei Einstellungen, die zwischen die Aufnahmen des Amateurgemäldes montiert sind und unbemalte Leinwandtexturen zu sehen geben. In der Sequenz vermitteln sie den Eindruck, die Gemäldeoberfläche in myopischer Nahaussicht wiederzugeben. Dadurch erhalten sie eine eigentümliche Ambivalenz. Im Wechsel mit dem Detail des Rahsegels wird dem Beschauer nahe gelegt, sie als weiter gesteigertes Close-up eines Gewebes zu missdeuten, das immer noch Teil der Repräsentation ist – so als hätte der Maler des Bildes jeden Faden des Tuchs dargestellt. Die Bloßlegung der Materie des Bildträgers lässt sich so nicht mehr eindeutig im modernistischen Sinne als Dementi der Illusionserfahrung verstehen. *A Voyage on the North Sea* inszeniert sie eher oder zugleich als ihre paradoxe Steigerung oder als ihren virtuellen Konversionspunkt. Zudem endet der Film nicht bei dieser <Enthüllung>, sondern springt zu einer Vollan-

sicht des Gemäldes zurück. Wenn die Reise, die der Film erzählt, wie Krauss vorschlägt, als eine Rekapitulation des Weges zu verstehen ist, der in der modernen Malerei von der Figuration über die Abstraktion zum Monochrom geführt hat, dann impliziert der Schnitt vom nackten Leinwandgewebe zum ganzen Bild so etwas wie einen Einspruch gegen die Vorstellung der Irreversibilität und Notwendigkeit dieses Entwicklungsprozesses. Repräsentationsfunktion und Materialität der Malerei wären gemäß dieser kinematischen Reflexion zwei nicht hierarchisierbare oder gegeneinander ausspielbare Aspekte ihrer Medialität.⁵⁹ Hinzu kommt, dass der Film eine zyklische Struktur aufweist: *A Voyage on the North Sea* kehrt nicht nur zu den Fotografien der Yacht vor Oostende zurück, sondern sie endet mit der gleichen Aufnahme, mit der sie begonnen hat.

Aus der Analyse eines Gemäldes ist schließlich etwas ganz anderes geworden: ein Film über eine Seereise, die weder einen Hafen erreicht noch einen klaren Ausgangspunkt hat, sondern zwischen zwei Küsten, zwei historischen Epochen, zwei Bildmedien – Fotografie und Malerei – hin und her laviert. Die nach Grundsichten lotende Bewegung lässt Broodthaers in eine fliehende umschlagen. Die Nordseereise ist dann womöglich weniger als medienreflexive, denn eher als eine produktionsästhetische Allegorie zu lesen: Sinnbild einer heuristisch vorgehenden Praxis, die sich mit jeder günstigen Brise vorantragen lässt und nach Passagen zwischen unterschiedlichen künstlerischen Verfahren, Strukturen und Arbeitsprinzipien sucht. Der Film bildet eine Oberfläche aus, auf der Manöver zwischen dem malerischen Bildraum und dem fotografischen, zwischen Atelierkunst und *post-studio art*, ästhetischer und post-ästhetischer Praxis gelingen.⁶⁰ Der Übergang verläuft aber nicht kontinuierlich. Die Sequenz der statischen Bilder wird von Zwischentiteln unerbrochen, in denen die Aufnahmen gleichsam eine Paginierung erhalten und ihre Abfolge implizit auf die Bewegung von Buchseiten bezogen wird, die man von rechts nach links umwendet und abwechselnd von vorne und hinten betrachtet.⁶¹ Dieses Umschlagen wird in den Bildern nachvollzogen, insofern als alle vorgeführten Yachten auf den linken Rand des Kaders zuhalten, während der Schoner auf dem Gemälde den rechten ansteuert. Das Umwenden der virtuellen Blätter konfiguriert sich als jene dem Segeln eigentümliche Bewegung: die Rahen brassen, die Segel in den richtigen Winkel zum Wind wenden, vor dem Wind kreuzen.

A Voyage on the North Sea erhellt das Strukturprinzip der ‹nautischen Wende› oder sagen wir etwas weniger optimistisch: des nautischen Nachlebens der Malerei. Sie bestand nämlich nicht darin, das Segel zur Wahrheit des Leinwandtuchs zu erheben, sondern die dichotomischen Unterscheidungen, die das Feld der Malerei abgrenzen und in einem nautischen Manöver auszuhebeln. Die Seemannsweisheit lautet: Das Textil mit dem Namen *la/le voile* oder einfach *voiles* und *vela* als eine differentielle Einheit aufzufassen und so aufspannen, dass beide seiner Seiten, je nach Wetterlage, Wind fassen können. Rekto und Verso tauschen fortgesetzt die Positionen: *toile/voile* wird zu *voile/toile* und wieder zu *toile/voile*. Es ist diese Weisheit, die Daniel Buren dazu bewog, seine Arbeit an ein Berliner Sammlerpaar mit der Auflage zu verkaufen, sie immer wieder von neuem in ihrer Zweige-

teiltheit zu inszenieren, sie in ihrer Einheit, die in der Unterschiedenheit von Bild und Segel besteht, zu erhalten. Modus Operandi in einer Situation, in der man weder das *l'art pour l'art* akzeptieren, noch an eine «Aufhebung der Kunst in Alltagspraxis» länger glauben kann.⁶² So sieht man dem Verhältnis von Kunst und Leben als unaufhebbare Krisis ins Auge.⁶³

Teil 1 der vorliegenden Studie, der sich mit dem Verhältnis von Bild und Segel in der venezianischen Malerei der frühen Neuzeit beschäftigt, befindet sich in Vorbereitung. 1 Daniel Buren, *Il est encore une fois. Voile/toile, toile/voile, un travail in situ par Daniel Buren*; Luzern, Kunstmuseum/Schill, 1980; Ausstellung: Luzern, Vierwaldstätter See, 3. 5. 1980, und Kunstmuseum, 18. 5.–22. 6. 1980. 2 Ossip Mandelstam, «Gespräch über Dante» [1933], in: ders., *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays II, 1925–35*, hg. u. übers. v. Ralph Dutli, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, S. 113–175, hier S. 175. 3 Hélène Cixous und Jacques Derrida, *Voiles. Accompagné de six dessins d'Ernest Pignon-Ernest*; Paris, Galilée, 1998. 4 Der Vorwurf des auf den Seiten 12–13 wiedergegebenen Blattes ist unverkennbar Gian Lorenzo Berninis *Verzückung der heiligen Theresa* (1645–1652) in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria. Hélène Cixous' Text trägt den Titel *Savoir*, ebd., S. 9–19. Derridas Kommentar ist mit *Un ver à soir. Points de vue piqués sur l'autre voile* überschrieben, ebd., S. 23–85. 5 Ebd., S. 18 (Hervorhebungen von mir). Der erste Satz des Textes lautet: «La myopie était sa faute, sa laisse, son voile natal imperceptible», ebd., S. 11 (Hervorhebung von mir). 6 Ebd., S. 15 (Hervorhebungen von mir). In seinem Gang jedoch nimmt der Text eine Wendung. Der zweite Teil spricht von einem Verlustgefühl, das sich in die Erfahrung der neu erlangten Sehkraft zu mischen beginnt: ««Maintenant enfin je peux aimer ma myopie, ce don à l'envers, je peux l'aimer parce qu'elle va s'achever». Elle était tombée dans un état d'adieu», ebd., S. 18 (Hervorhebung von mir). 7 Die metaphorische Identifikation von Sehen und philosophischer Erkenntnis ist bekanntlich ein platonisches Erbe. In einem seiner späten Bücher hat Derrida darauf hingewiesen, dass dieser Okularzentrismus der westlichen Philosophie schon in den einschlägigen Stellen im *Phaidon* und in der *Politeia* von einer zugleich ins Spiel kommenden taktilen Metaphorik unterwandert war. Vgl. Jacques Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*; Paris, Galilée, 1999, S. 138. Entsprechend hebt Derrida hervor, dass Cixous' Text in der Reflexion des Sehens immer wieder das «Berühren berührt», vgl. Cixous/Derrida 1998 (wie Anm. 3), S. 51–54. Dem autobiografischen Einsatz von *Savoir* begegnet Derridas Text mit einer langen Passage über den jüdischen Gebetsschal, den Tallith, der in Derridas eigener Biografie eine wichtige Rolle spielte, wobei unterstrichen wird, dass der Tallith mehr auf eine taktile als eine visuelle Logik verweist, vgl. ebd. S. 62. Nicht zuletzt, dass der Gebetsschal in erster Linie «berührt» wird, erlaubt es Derrida dieses Tuch dem paulinisch-christlichen Schleier und der visuellen Ordnung der Metaphysik pointiert entgegenszustellen. Paulus greift an einer theologisch zentralen Stelle des zweiten *Korintherbriefes* auf die Metapher des Schleiers zurück (2 *Korinther* 3,12–17 und 4,3–4). Dazu Derrida, ebd., S. 71–74. Zur «textilen» Dimension des Schreibens siehe: Carmen Viktoria Janssen, *Textile in Texturen. Lesestrategien und Intertextualität bei Goethe und Bettina Brentano von Arnim*; Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000; Serie: *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 301. 8 Die abendländische Tradition hat nur scheinbar in der Metapher des Schleiers das Textile des Textes gedacht. Denn dies wahrhaft zu unternehmen, hieße, die Dichotomie «verhüllt/»offenbar» hinter sich zu lassen und den Text als ein Tuch zu begreifen, dass auch in der Bewegung der Entschleierung nicht einfach verschwindet. Derrida gibt zu bedenken: «En finir avec le voile aura toujours été le mouvement même du voile: dé-voiler, se dévoiler, réaffirmer le voile dans le dévoilement. Il en finit avec lui-même dans le dévoilement, le voile, et toujours en vue d'en finir dans le dévoilement de soi», Cixous/Derrida 1998 (wie Anm. 3), S. 30. Derrida wendet sich in diesem Zusammenhang gegen ein verflachendes Verständnis seines Textbegriffes. Seine berichtigte Behauptung, dass es kein «Text-Außerhalb» gebe (vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 274), bestreitet nicht schlechterdings, dass «außerhalb des Diskurses» die «irreduzible Realität eines Ereignisses» existiere, und genauso wenig, dass sich das Ereignis in einen Text einschreiben könne – allerdings nicht als etwas, das seiner Aufzeichnung vorgängig wäre und ein privilegierter Realitätsstatus zukäme, sondern allein als «Signatur», als jenes «auto-hetero-referenzielle» Element, das weder eindeutig im Inneren noch im Außen eines Textes lokalisiert ist, sondern als eine «Art Saum» analysiert werden muss, vgl. Cixous/Derrida 1998 (wie Anm. 3), S. 75. Die Übersetzungen folgen der deutschen Ausgabe des Buches: Hélène Cixous und Jacques Derrida, *Voiles. Schleier und*

Segel. Mit sechs Zeichnungen von Ernest Pignon-Ernest, übers. v. Markus Sedlaczek; Wien, Passagen, 2007. 9 «Il est une homonymie spectaculaire, elle a cours en français, en français seulement [...] entre voile et voile. Cette homonymie qui s'efface en se pluralisant, les voiles, ou en s'indéfinissant, quelque voile, cette homonymie qu'on peut jouer comme la différence des genres, soit le sexe dans la grammaire, voilà la seule possibilité [...], que Savoir ne mette pas en œuvre, à moins qu'il ne pense qu'à elle. La voile, voilà la seule possibilité qu'un Savoir n'exhibe pas. Il ne la délie pas explicitement, et c'est toute la question, tout l'art du tissage et du tressage que la tradition croit devoir réserver aux femmes», Cixous/Derrida 1998 (wie Anm. 3), S. 57. 10 Den Zusammenhang von Schleier, Geschlecht und Wahrheit behandelt Derrida ausführlich in: «Sporen. Die Stile Nietzsches», in: *Nietzsche aus Frankreich*, hg. v. Werner Hamacher; Frankfurt am Main/Berlin, Ullstein, 1986, S. 129–168. 11 Vgl. Cixous/Derrida 1998 (wie Anm. 3), S. 31. 12 Aleida und Jan Assmann unterscheiden zwischen zwei Typen der Grenzziehung: Der erste, den sie «Grenze bis» nennen, bezeichnet jene absolute Grenze, mit welcher die menschliche Vernunft gegenüber den unzugänglichen «Mysterien» religiöser Wahrheit konfrontiert ist, der zweite, die «Grenze zwischen», markiert relative Ein- und Ausschlüsse im sozialen Feld, die in keiner unüberwindlichen ontologischen Differenz gründen, vgl. Aleida und Jan Assmann, «Zur Einführung», in: *Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V*, hg. v. dens., Bd. 1, *Geheimnis und Öffentlichkeit*; München, Fink, 1997, S. 7–16. 13 Selbst eine aktuelle und nicht im engeren Sinne kunsthistorische, sondern allgemeine Geschichte der Textilien zeigt ein auffälliges Desinteresse an schmucklosen Gebrauchsstüchen wie Tischdecken oder Segeln. Siehe *The Cambridge History of Western Textiles*, hg. v. David Jenkins, 2 Bde.; Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 14 Vgl. Hans Szymanski, «The History of Decorated and Coloured Sails»; in: *The Mariner's Mirror*, 1927, Jg. 13, Nr. 2, S. 160–166, hier S. 161. Vgl. Eve Black und David Samuel, «What Were Sails Made Of?»; in: *The Mariner's Mirror*, 1991, Jg. 77, Nr. 3, S. 217–226, hier S. 217. 15 Soweit Broodthaers' Einschätzung des Bildes. Vgl. Marcel Broodthaers, «Avertissement» [1973]; in: *Marcel Broodthaers. Cinéma*, hg. v. Jürgen Harten; Düsseldorf, Kunsthalle/Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 1997; Ausstellung: Düsseldorf, Kunsthalle, 27. 9. 1997–16. 11. 1997, Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 20. 3.–3. 5. 1998; S. 227. 16 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh und Michael Oppitz, «Interview with Marcel Broodthaers on His Film «Analysis of a Painting» (Excerpt Version)» [1973], in: ebd., S. 230–231, hier S. 231. Zu dieser Werkgruppe gehören die Filme *Analyse d'une peinture* (1973, 16 mm, Farbe, 6 Minuten), *Deux films* (1973, 16 mm, Farbe, 12 Minuten) und *A Voyage on the North Sea* (1973–1974, 16 mm, 4 Minuten 15 Sekunden), die Diaschau *Bateau tableau* (1973) sowie ein in drei sprachen publiziertes Buch: *A Voyage on the North Sea*; London, Petersburg Press, 1973; *Un voyage en mer du Nord*, Brüssel, Hossmann, 1973; *Eine Reise auf der Nordsee*; Köln, M. DuMont-Schauberg, 1974. 17 Zur methodischen Bedeutung der detaillierenden Analyse für die Kunstwissenschaft und zu ihrer Kritik siehe Georges Didi-Huberman, «Die Frage des Details, die Frage des pan» [1986], übers. v. Werner Rapp; in: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur*, hg. v. Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler u. Ralph Ubl; München, Fink, S. 43–86, hier besonders S. 43–51. 18 Mit dem Rahmen wird freilich ein Element hervorgehoben, dass auf ein erweitertes, nachmodernistisches Verständnis von Trägerstrukturen verweist, das diese nicht bloß in objektfokussierter, materieller Hinsicht, sondern in einer umfassenderen Perspektive bedenkt, die die Kontexte der Kunstpräsentation im weitesten Sinne mit einbegreift. Zum Zusammenhang von und Übergang zwischen der modernistischen und der nachmodernistischen Auffassung der Trägerstrukturen siehe Gregor Stemmerich, «Das Konzept der «literalness» in der amerikanischen Kunst»; in: *Texte zur Kunst*, 1992, Jg. 2, Nr. 7, S. 97–115. Siehe Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*; Cambridge Mass./London, MIT Press, 1996, hier Kap. 2, *The Crux of Minimalism*, S. 35–68. 19 Die Flechtstruktur der Leinwand ist in der modernen Malerei verschiedentlich reflexiv ins künstlerische Kalkül gezogen worden. Zwei paradigmatische Fälle sind die späten Gemälde Piet Mondrians und die Malerei Simon Hantaïs. Zu Mondrian siehe: Yve-Alain Bois, «Piet Mondrian, *New York City*» [1985/1988]; in: ders., *Painting as Model*, Cambridge Mass./London, MIT Press, S. 157–183. Zu Hantaï siehe: Georges Didi-Huberman, *L'étoilement*; Paris, Minuit, 1998. Hubert Damisch hat in einem bahnbrechenden Essay ganz allgemein auf eine grundlegende Strukturanalogie zwischen Gemälden und Flechtwerk hingewiesen, siehe Hubert Damisch, «La peinture est un vrai trois» [1983], in: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, S. 275–305. 20 Wäre der Maler dieses Gemäldes kein Amateur gewesen, er hätte im späten 19. Jahrhundert die Berührungspunkte zwischen seinem Vorwurf und seinem Bildmedium deutlicher zu akzentuieren gewusst und womöglich – wie etwa Édouard Manet in einer Schiffstudie von 1868 im Musée Malraux in Le Havre oder Odilon Redon bei *Le bateau rouge à la voile bleue*

(1906–1907) und neben ihnen viele andere modernistische Maler – eine «stagesegelgetakeltes» Boot als Motiv vorgezogen, bei dem die Segelflächen, ohne sich stark zu bauchen, in Kiellinie stehen und sich zusammen mit dem Rumpf als eine bildparallele Silhouette bequem auf die Bildfläche setzen lassen. Für eine Abbildung der manetschen Studie siehe Juliet Wilson-Bureau und David Degener, *Manet and the Sea*; New Haven/London, Yale University Press, 2003; Ausstellung: Chicago, Art Institute, 20.10.2003–19.1.2004, Philadelphia, Museum of Art, 15.2.–30.5.2004, Amsterdam, Van Gogh Museum, 18.6.–26.9.2004, S. 115, Tafel 26. Für eine Abbildung von Redons Gemälde siehe: *Venedig. Von Canaletto und Turner bis Monet*, hg. von Martin Schwander; Ostfildern, Hatje Cantz, 2008; Ausstellung: Riehen/Basel, Fondation Beyerler, 28.9.2008–25.1.2009, S. 167. In der Geschichte der modernen Malerei hat das Seestück keine unbedeutende Rolle gespielt; und Segel waren ein Motiv, das es nicht allein erlaubte, die Flachheit der Bildoberfläche wirkungsvoll, sondern auch ihre textile Materialität hervorzuheben. So ließ André Derain bei dem 1905 entstandenen Gemälde *Le séchage des voiles* im Moskauer Puschkin Museum in den Segeln der Fischerboote die Leinwand unbemalt stehen. 21 Bei den «zwei Filmen», die im Titel dieser Arbeit genannt werden, handelt es sich tatsächlich um einen einzigen, der aus zwei Teilen besteht. Der erste ist eine unveränderte Kopie von *Analyse d'une peinture*, der zweite zeigt weitere Detailaufnahmen des Seestücks, hier aber am Anfang und am Ende kontrastiert von Stehkadern, die Fotografien von Segelbooten zeigen, die Broodthaers in Oostende aufgenommen hat. Dieses neue Material wird Broodthaers in *A Voyage on the North Sea* wieder einsetzen. Vgl. Harten 1997 (wie Anm. 15), S. 233. 22 «En paroles françaises, les mots *tableau* et *bateau* se prononcent à l'aide de sons semblables. Si l'on répète plusieurs fois de suite *tableau* et *bateau* l'on ne manquera, là où la langue fourche, de remplacer l'un par l'autre. C'est ainsi que l'on dissertera aussi bien sur dernier bateau que sur dernier tableau», ebd., S. 227. 23 Zur Krise der Gattungsästhetik in den 1960er Jahren und zur Fotografie als Metamedium siehe Rosalind Krauss, «Reinventing the Medium»; in: *Critical Inquiry*, 1999, Jg. 25, Nr. 2, S. 289–305, hier S. 293–295. Zum Werdegang Marcel Broodthaers' siehe Dorothea Zwirner, *Marcel Broodthaers. Die Bilder die Worte die Dinge*; Köln, Walter König, 1997; Serie: *Kunstwissenschaftliche Bibliothek*, Bd. 3. 24 Zur Kontinuität zwischen dem greenbergschen Modernismus und der Neo-Avantgarde zwischen Minimalismus und Konzeptualismus siehe Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, übers. v. Urs-Beat Frei u. Michael von Killisch-Horn; München, Boer, 1993, S. 193–276; Serie: *Texte zur Kunst*, Bd. 4. Clement Greenberg hatte bereits 1962 – noch angesichts von malerischen Positionen wie der des jungen Frank Stella – vor dem Übergleiten einer «empirischen» Untersuchung des Mediums in «Theorie» gewarnt. Vgl. Clement Greenberg, «After Abstract Expressionism» [1962]; in: ders., *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, hg. v. John O'Brian, Bd. 4; Chicago/London, University of Chicago Press, 1995, S. 121–134, hier S. 31–132. In einer 1967 gegen die Minimal Art verfassten Polemik, der er vorwirft willkürlich und effekthascherisch in die Grauzone zwischen «Kunst» und «Nicht-Kunst» vorgedrungen zu sein, heißt es von ihrer «Idee», sie sei zu sehr etwas «Deduziertes» und nicht, wie Greenberg es von modernistischer Kunst forderte, etwas «Gefühltes» oder «Entdecktes». Vgl. ders., «Recentness of Sculpture» [1967]; in: ebd., S. 250–256, hier S. 254. 25 Krauss bezieht sich hier auf den dritten Film. Vgl. Rosalind Krauss, «A Voyage on the North Sea». Broodthaers, *das Postmediale* [1999], übers. v. Sabine Schulz, Zürich/Berlin, Diaphanes, 2008, S. 67. 26 Vgl. Harten 1997 (wie Anm. 15), S. 227. 27 Die unbemalte Leinwand (sofern sie nur «ausgebreitet» oder an den Keilrahmen «geheftet» ist) zitiert Greenberg in *After Abstract Expressionism* als etwas, das als Bild gesehen werden könne, nachdem die «Selbstkritik» der Malerei «Flachheit und ihre Begrenzung» als «irreduzible Essenz» dieses Mediums ermittelt habe, vgl. Greenberg 1995 [1962] (wie Anm. 24), S. 131–132. Während für die Generation Broodthaers dieses Bild(objekt) nur das letzte Bild sein konnte, war es für Greenberg ein mögliches, aber – wie er unterstreicht – nicht unbedingt ein «gelungenes». 28 Vgl. Alan R. Solomon, «Jasper Johns»; in: *Jasper Johns*, hg. v. dems., New York, The Jewish Museum, 1964; Ausstellung, New York, The Jewish Museum, 13.2.–12.4.1964, S. 5–19, hier S. 8. Vgl. John Cage, «Jasper Johns. Stories and Ideas»; in: ebd., S. 21–26, hier S. 21. Vgl. Max Imdahl, ««Is It a Flag, or Is It a Painting?» Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst» [1969]; in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Angeli Janhsen-Vukićević, Bd. 1, *Zur Kunst der Moderne*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, S. 131–180, hier besonders S. 148–149. 29 Vgl. Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*; Cambridge Mass., Harvard University Press, 1994, S. 131. 30 Zu Johns' Verwendung von Collagematerial in seinen frühen Gemälden vgl. Stefan Neuner, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*; München, Fink, 2008, S. 214–215, 218–219, 227–228. 31 Vgl. z.B. *Conceptual Art*, hg. v. Peter Osborne; London, Phaidon, 2002, S. 59; Serie: *Themes and Movements*. Mel Bochner beruft sich in seiner Programmschrift serieller Kunst genauso auf Johns' Gemälde der 1950er Jahre wie Joseph Kosuth, der ihnen ein Modell der Aufhebung der Kunstpraxis

in Sprache oder Theorie sieht. Vgl. Mel Bochner, «The Serial Attitude»; in: *Artforum*, 1967, Jg. 6, Nr. 4, S. 28–33, hier S. 28. Vgl. Joseph Kosuth, «Art After Philosophy» [1969]; in: ders., *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, hg. v. Gabriele Guercio; Cambridge Mass./London, MIT Press, 1991, S. 13–32, hier S. 29. 32 Vgl. z. B. *Minimalism*, hg. von James Meyer; London, Phaidon, 2000, S. 21; Serie: *Themes and Movements* (hier ist das Beispiel *Three Flags*, 1958). Unter den dem Minimalismus zugerechneten Künstler berufen sich etwa Robert Morris und Donald Judd explizit auf Jasper Johns. Vgl. Robert Morris, «Notes on Sculpture. Part 4. Beyond Objects»; in: *Artforum*, 1969, Jg. 7, Nr. 8, S. 50–54, hier S. 50. Vgl. Donald Judd, «Specific Objects» [1965], in: ders., *Complete Writings 1959–1975. Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*; Halifax/New York, Nova Scotia College of Art and Design, 1975, S. 181–189, hier S. 183; Serie: *The Nova Scotia Series*, Bd. 6. Zur Johns-Rezeption in den 1960er Jahren generell siehe Kirk Varnedoe, «Feuer. Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler», in: *Jasper Johns. Retrospektive*, hg. v. Kirk Varnedoe; München/New York, Prestel, 1997; Ausstellung: Köln, Museum Ludwig, 8.3.–1.6.1997, S. 91–113. 33 In den 1960er und 1970er Jahren sollte Johns genau dieser Option künstlerisch nachgehen. Siehe Stefan Neuner, «Topologische Wendungen bei Jasper Johns»; in: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, hg. v. Wolfram Pichler u. Ralph Ubl; Wien, Turia und Kant, 2009, S. 235–294. Siehe auch Wolfram Pichler u. Ralph Ubl, «Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche»; in: *Neue Rundschau*, 2002, Jg. 113, Nr. 4, S. 50–71. 34 Eine Ausnahme bildet die kinetische Skulptur. Bereits 1964 hatte Hans Haacke einen Berührungspunkt zwischen Segeln und monochromer Malerei entdeckt. Seine kinetische Installation *Blue Sail*, deren Potentiale aber Haacke nicht weiter erkundete, hat aufgewiesen wie «Buntwirkerei» und *color field painting* konvergieren könnten. Ein blaues, quadratisches Chiffontuch ist an Schnüren so über einem senkrecht nach oben blasenden Ventilator montiert, dass es genügend Spiel hat, um leicht auf und ab zu steigen und dabei seine Form fortgesetzt zu verändern. Für eine Abbildung siehe: Walter Grasskamp, Molly Nesbit u. Jon Bird, *Hans Haacke*; London, Phaidon, 2004, S. 37; Serie: *Contemporary artists*. In den 1970er Jahren mehren sich auch in diesem Feld die Beispiele. *Sail* (1971) ist etwa auch der Titel einer *sky sculpture* des heute nicht mehr diskutierten Bildhauers Howard Woody, ein 274 × 365 cm großes Polyäthylentuch, das an vier Leinen gehalten und von vier Heliumballonen gehoben, flatternd in die Luft stieg. Vgl. Howard Woody, «Kinetic Environmental Art. Sky Sculpture», in: *Leonardo*, 1974, Jg. 7, Nr. 3, S. 207–210, hier S. 209. 35 Vgl. Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro u. Heidi Colman-Freyberger, *Barnett Newman. A Catalogue Raisonné*, hg. v. Ellyn Childs Allison; New Haven/London, Yale University Press, 2004, S. 533, Kat.-Nr. 269. Ich danke Richard Shiff für den Hinweis auf dieses Bild und auch für Auskünfte die Frage betreffend, ob Segeltuch in der modernen Malerei als Bildträger verwendet wurde. Seiner Einschätzung nach ist dies mit großer Wahrscheinlichkeit der Fall, ist Segeltuch, zumal gebrauchtes, doch eine nahe liegende, kostengünstige Alternative zu Künstlerleinwand, insbesondere bei großen Formaten, wie etwa bei der Theaterkulisse (513 × 518, 2 cm), die Willem de Kooning 1946 für eine Choreografie Marie Marchowskys malte. Zu dieser Arbeit: Marla Prather: «Catalogue», in: *Willem de Kooning. Paintings*; New Haven/London, Yale University Press, 1994; Ausstellung: Washington D. C., National Gallery of Art, 8. 5–5.11.1994, New York, Metropolitan Museum of Art, 11.10.1994–8.1.1995, London, Tate Gallery, 15. 2–7.5.1995, S. 75–223, hier S. 94. Obwohl in diesem und vielen anderen Fällen, die Wahrscheinlichkeit, dass andere Textilien oder Leinengewebe verwendet wurden als Künstlerleinwand, sehr groß ist, vermisst man bei den Materialangaben in einschlägigen Publikationen gewöhnlich eine genaue Identifikation des Gewebes. 36 Vgl. Thomas B. Hess, *Barnett Newman*; New York, Museum of Modern Art, 1971; Ausstellung, New York, Museum of Modern Art, 21.10.1971–10.1.1972, S. 137. 37 Zur geometrische Definition des Gemäldes als Schnitt durch die Sehpypamide vgl. Leon Battista Alberti, «De Pictura/Die Malkunst» [1435]; in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, S. 194–315, hier S. 204–206. Für die Bestimmung der medien-spezifischen Eigenheit der Malerei durch die «rechteckige Form der Leinwand» bei Greenberg vgl. auch: Clement Greenberg, «Modernist Painting» [1960], in: Greenberg 1995 (wie Anm. 24), S. 85–93, hier: 87. 38 Zur Geschichte textiler Bildträger in der Malerei siehe die Beiträge von Rolf E. Staub und Manfred Koller in: Hermann Kühn, Heinz Roosen-Runge, Rolf E. Staub u. Manfred Koller, *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, *Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*; Stuttgart, Reclam, 1984; «Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters», S. 125–259, hier S. 150–154; «Das Staffeleibild der Neuzeit», S. 261–434, hier S. 289–295. 39 Bob Petersen berichtet von Rauschenbergs Faszination für den Anblick der Stadt, wie er sich vom Schiff aus bietet, für die skulpturale Qualität der aus dem Wasser ragenden *pali*, für den Anblick der im Wind flatternden Son-

nenblenden auf der Piazza San Marco. Vgl. Mary L. Kotz, *Rauschenberg. Art and Life*, New York, Abrams, 1990, S. 183. Für eine konzise zusammenfassende Darstellung der Entwicklung und der technischen und ästhetischen Eigenheiten venezianischer Leinwandmalerei siehe: Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*; Cambridge et al., Cambridge University Press, 1991, S. 2–9; Serie: *Cambridge Studies in the History of Art*. Die Texte des eigenwilligen Kunstschriftstellers, dem Sohms Studie gewidmet ist, Marco Boschini, zeigen, dass man in Venedig durchaus in nautischen Kategorien über die lokale Malereitradition nachgedacht hat. Boschinis Hauptwerk trägt den Titel: *La carta del navegar pitoresco. Dialogo tra vn Senator venetian, e vn professor de Pitura, soto nome d'Eccellenza, e de Compare. Comparti in oto venti*; Venedig 1660. Zum Zusammenhang von Malereiästhetik und textilem Bildgrund bei Jacopo Tintoretto siehe: Stefan Neuner u. Wolfram Pichler, «Tintoretts Schwellenkunde»; in: *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, hg. v. Johannes Endres, Barbara Wittmann u. Gerhard Wolf; München, Fink, 2005, S. 243–286.

40 Obgleich Rauschenbergs monochrome *White Paintings* (1951) als eine Inkunabel der Minimal Art angesehen werden müssen, verlor er in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mit seinen «ikonudulen» *silkscreens* zusehends den Anschluss an die aktuellsten Entwicklungen. Rosalind Krauss' 1974 in *Artforum* publizierter Essay über den Künstler, der die fortgesetzte Relevanz seiner Produktion aufzuzeigen versucht, hat den Gestus einer Ehrenrettung. Vgl. Rosalind Krauss, «Rauschenberg and the Materialized Image»; in: *Artforum*, 1974, Jg. 13, Nr. 4, S. 36–43. Und so scheint auch Rauschenberg selbst empfunden zu haben. 1968 lässt er für eine Ausstellung bei Leo Castelli – ganz im Geist des Minimalismus – seinen Assistenten Brice Marden einen neuen Satz der *White Paintings*, deren Originale Rauschenberg inzwischen in *Combine Paintings* verwandelt hatte, herstellen. Vgl. Roni Feinstein, «The Early Works of Robert Rauschenberg. The White Paintings, the Black Paintings, and the Elemental Sculptures»; in: *Arts Magazine*, 1986, Jg. 61, Nr. 1, S. 28–37, hier S. 32. 1973 werden die *White Paintings* in der Ace Gallery in Venice, Kalifornien und in der Ace Gallery in Vancouver gezeigt. Vgl. Joan Young u. Susan Davidson, «Chronologie»; in: *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, hg. v. Walter Hopps; Ostfildern, Hatje Cantz, 1998; Ausstellung: New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho und Guggenheim Museum in der Ace Gallery, 19.1.1997–7.1.1998, Houston, The Menil Collection, Contemporary Arts Museum und The Museum of Fine Arts, 13.2.–17.5.1998, Köln, Museum Ludwig, 27.6.–11.10.1998, Bilbao, Guggenheim Museum, 20.11.1998–7.3.1999, S. 575. Um 1970 verfolgte Rauschenberg offenbar das Projekt, seine frühe Produktion in die Genealogie der damals dominant werdenden minimalistischen Tendenzen einzuschreiben, während er sich ihnen zugleich in seiner aktuellen Arbeit annähert. Vgl. Mirta d'Argenzio, «A More Direct Statement. Interview with Brice Marden»; in: *Robert Rauschenberg. Travelling '70/'76*; Mailand, Electa, 2008; Ausstellung: Porto, Fundação de Serralves, Museum of Contemporary Art, 26.10.2007–30.3.2008, München, Haus der Kunst, 9.5.2008–14.9.2008, Neapel, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 23.10.2008–19.1.2009, S. 175–194, hier: 175–176. Ähnlich argumentiert Yve-Alain Bois in Hinsicht auf die *Cardboard*-Serie von 1971. Vgl. Yve-Alain Bois, «Pause»; in: *Robert Rauschenberg. Cardboards and Related Pieces*; New Haven/London, Yale University Press, 2007; Ausstellung: Houston, Menil Collection, 23.2.–13.5.2007, S. 17–27, hier S. 20–23. Anders Branden W. Joseph: In seiner Deutung kommt Rauschenberg in diesen Werkreihen in einem weiteren Sinne auf das Projekt des Modernismus zurück, doch nur um eine definitive Diskontinuität zwischen diesem und seiner eigenen postmodernistischen Kunstpraxis zu unterstreichen. Denn die Formenmodelle des Modernismus, reinszeniert mit Abfall wie weggeworfener Kartonage, erschienen hier wie «Ruinen» einer untergegangenen Zivilisation – wie jener des frühneuzeitlichen Venedigs. Vgl. «Ambition: A Telegraphic Voyage. Through Thirty Years of Rauschenberg's Art»; in: *Robert Rauschenberg. Travelling '70/'76*, S. 147–167, hier: 166.

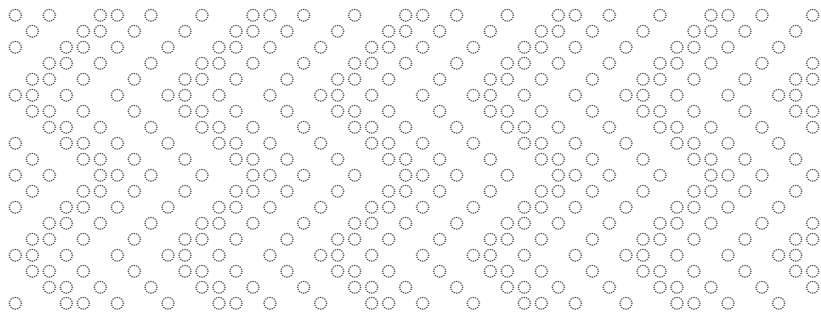
41 Vgl. Greenberg 1995 [1962] (wie Anm. 24), S. 131–132.

42 Zum Beispiel 1/2 *GALS/AAPCO (Cardboard)* (1971). Siehe *Robert Rauschenberg*; Washington D. C., Smithsonian Institution, 1976; Ausstellung: Washington D. C., National Collection of Fine Arts, 30.10.1976–2.1.1977; New York, Museum of Modern Art, 25.3.–17.5.1977; San Francisco, Museum of Modern Art, 24.6.–21.8.1977; Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 23.9.–30.10.1977; Chicago, Art Institute, 3.12.1977–15.1.1978, S. 134, Kat.-Nr. 119. Oder: *Untitled (Venetian Series)* (1973), ebd., S. 136, Kat.-Nr. 121. Oder: *Gush (Hoarfrost)* (1974), ebd., S. 142, Kat.-Nr. 131. Oder: *Seadog (Jammer)* (1975), ebd., S. 145, Kat.-Nr. 136. Oder: *Mango Ice Cave* (1977), siehe Hopps 1998 (wie Anm. 40), S. 395, Kat.-Nr. 316.

43 Paradigmatisch hierfür sind etwa Richard Serras *Prop Pieces* aus den Jahren 1968–1969. *Wall-to-floor pieces*, bei denen in verschiedenen Fällen eine Bleirolle ein rechteckiges Stück gewalzten Bleis in einer bildhaften Position an der Wand hält. Ein Beispiel ist *Prop* (1968). Siehe *Richard Serra*, hg. v. Ernst-Gerhard Güse; Stuttgart, Hatje, 1987; Ausstellung, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und

Kulturgeschichte, 18.10.–22.11.1987; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 26.11.1987–28.2.1988; Basel, Kunsthalle, 31.1.–1.5.1988, Kat.-Nr. 24. Für Serra sind diese Arbeiten die letzten, bei denen die «malerische Illusion» noch nicht «vollkommen getilgt» war. Vgl. Richard Serra, «Interview. Richard Serra mit Bernard Lamarche-Vadel», in: ders., *Schriften, Interviews 1970–1989*; Bern, Benteli, 1990, S. 113–123, hier S. 118. – Auch hier zeigt sich die doppelte Strategie Rauschenbergs. In seinen *combine paintings* treffen wir schon in den 1950er Jahren auf Elemente, die eine Verbindung zwischen Wand und Boden herstellen, wie eine Leiter in *Winter Pool* (1959). Rauschenberg kommt über den Minimalismus auf sein eigenes Frühwerk zurück. 44 Rauschenberg erklärte, ihm sei bei der Arbeit an den *Jammers* vor Augen gestanden, «the way the wind would rip through the silk and mix the colors by themselves». Rauschenberg zit. n. d'Argenzio 2008 (wie Anm. 40), S. 183. 45 Es sei hier auf ein *Winkelrelief* (um 1915) verwiesen, das Tatlin auf der berühmten *Letzten futuristischen Ausstellung 0–10* (1915–1916) in Petersburg ausstellte. Siehe *Tatlin*, hg. v. Larissa Alexejewna Shadowa, übers. v. Hannelore Schmöw-Weichenhain; Weingarten, Kunstverlag, 1987, Abb. 121, Kat.-Nr. IV/13c. Vladimir Tatlin verdingte sich bereits mit siebzehn Jahren als Matrose bei der Kauffahrtei und fuhr bis 1914, also bis in die Zeit, als er an seinen Reliefs zu arbeiten begann, auf Segelschiffen zur See. Vgl. ebd., S. 477. Es ist vielleicht kein Zufall, dass erstmals in den späten 1970er Jahren und von einer amerikanischen Autorin, nämlich Margit Rowell, auf den strukturellen Zusammenhang zwischen der Kunstpraxis und Segelschiffahrt bei Tatlin hingewiesen wurde. Über die Arbeiten, die hier zur Diskussion stehen, schreibt sie etwa: «These «reliefs» are not pinned to the wall; rather they are anchored at some distance. They exist in indeterminate space, like sails on the sea. It is worth noting, in relating to Tatlin's reliefs, that there are no absolute right angles aboard a seagoing vessel, no strictly geometric planes, no tightly fitted joints which would run the risk of splitting or breaking open under stress. Everything is designed to absorb the unpredictable play of the sea» Margit Rowell, «Vladimir Tatlin. Form/Faktura», in: *October*, 1978, Bd. 7, S. 83–108, hier S. 100. 46 Zu Frank Stella und Jasper Johns siehe Neuner 2008 (wie Anm. 40), S. 308–310. 47 Im amerikanischen Kontext der Nachkriegszeit ist es die Malerei Barnett Newmans, die eine «logische» Beziehung zwischen der physischen Form des Bildganzen und seiner Binnenkonfiguration herstellt. Clement Greenberg beobachtet ein repetitives Verhältnis zwischen gemalter Form (den vertikalen Linien oder *zips*) und Bildgrenze. Vgl. Clement Greenberg: ««American Type» Painting» [1955/1958], in: ders., *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1989 [1961], S. 208–229, hier S. 226. Michael Fried wird in Hinblick auf Newman, auf Kenneth Noland und Frank Stella von einer «deduktive Struktur» zwischen «*literal*» und «*depicted shape*» sprechen und davor warnen, das die bloße Ableitung des einen aus dem anderen das Gemälde in ein Objekt zu verwandeln droht. Vgl. Michael Fried, «Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella» [1965]; in: ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*; Chicago/London, University of Chicago Press, 1998, S. 213–265, hier S. 241 und 259. Dies war dem jungen Buren wohl bewusst. Solange er als Maler arbeitet, sorgt er dafür, dass man das Streifenmuster wie eine Figur auf Grund sehen kann: indem er den äußersten Streifen gegen die Bildränder hin eine unregelmäßige Form gibt, indem er es vermeidet, das Streifenmuster (wie Johns und Stella) bis unmittelbar an die Bildgrenzen zu führen. Für Abbildungen der frühen Bilder siehe: Daniel Buren, *Erinnerungsphotos 1965–1988*; Basel, Stuttgart, Wiese, 1989, Abb. 1–14. 48 Die klassische Formulierung der Kritik des affirmativen Charakters der Neo-Avantgarde findet sich bei: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, besonders 76–80. 49 Zu Daniel Burens Auseinandersetzung mit dieser historischen Situation siehe Benjamin H. D. Buchloh, «The Museum and the Monument. Daniel Buren's *Les Couleurs/Les Formes*» [1981]; in: ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*; Cambridge (Mass.)/London, MIT Press, 2000, S. 119–139. 50 Ich vereinfache hier freilich. Buren verwendet in seinen nachmalerischen Arbeiten verschiedene Materialien. Oft werden die Streifen aus Papier geschnitten. Immer jedoch konnotiert das Bildmuster die modernistische Malerei auf Leinwand. 51 Buren selbst greift mit Vorliebe auf die Metapher von Verschleierung und Enthüllung zurück. So zum Beispiel in einem Text manifesthaften Charakters aus dem Jahr 1970, in dem er den «Diskursen der Verschleierung» eine Analyse dessen entgegenhält, «was in Wirklichkeit geschieht». Vgl. Daniel Buren, «Grenzen/Kritik» [1970]; in: ders., *Achtung! Texte 1967–1991*, hg. v. Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden; Dresden, Basel, Verlag der Kunst, 1995, S. 123–142; Serie: *Fundus-Bücher*, Bd. 129. 52 Vgl. Buren 1989 (wie Anm. 46), S. 284. 53 Mandelstam 1994 (wie Anm. 2), S. 175. 54 Die Regatta *Voile/Toile, Segel/Leinwand* fand in Berlin am 20. September 1975 auf dem Wannsee statt, die Ausstellung war in der Akademie der Künste vom 30. November 1975 bis zum 7. Januar 1976 unter dem Titel *Toile/Voile, Leinwand/Segel* zu sehen. Die Regatta am Genfersee (*Voile/Toile*) wurde vom 14. bis 15. Juli 1979 abgehalten,

die Ausstellung im Musée d'art et d'histoire de Genève (*Toile/Voile*) vom 26. Juli bis 9. November 1979 gezeigt. Die Reinszenierung der Arbeit in Luzern hieß *Il est encore une fois* (Regatta am 3. Mai 1980 am Vierwaldstätter See, Ausstellung vom 18. Mai bis 22. Juni 1980 im Kunstmuseum Luzern). Die Reihenfolge bei der Zieleinfahrt bestimmte bei der Hängung die Abfolge der Segel. Die Boote wurden von Kindern gesteuert – was im Museum als aus-gewachsenes Gemälde gelten muss, ist im nautischen Ernstfall nicht mehr als Kinder-kram. 55 Vgl. Daniel Buren, «Die Kunst des Segels/L'art de la voile. Die entsegelte Leinwand/La toile dévoilée» [1975], in: ders. 1980 (wie Anm. 1), unpag. Die äußersten bei-den Streifen, wie sonst auch zumeist, ließ Buren mit weißer Acrylfarbe anstreichen, so dass sich sagen ließ, die Schiffe seien mit «bemalter Leinwand» besegelt worden, vgl. ebd. 56 Vgl. ebd. 57 Vgl. Cixous/Derrida 1998 (wie Anm. 3), S. 30. 58 Vgl. Krauss 2008 (wie Anm. 25), S. 57. 59 Vgl. ebd., S. 64. 60 Ich denke hier an Geor-ges Didi-Hubermans Entgegensetzung eines «axiomatischen» und eines «heuristischen» Arbeitsprinzips, das er am Beispiel des Abdruckverfahrens (als Technik und als künstleri-sches Paradigma) darlegt. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäo-logie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, übers. v. Christoph Hollender; Köln, DuMont, 1999, S. 63–64, 113–114. Das Modell könnte dazu dienen, Broodthaers' Stellung zur Neo-Avantgarde noch klarer herauszuarbeiten. Keine *apriorische* Einsicht in eine unter-stellte Gesetzmäßigkeit der Kunst oder eines Mediums ist der Ausgangspunkt, sondern eine prinzipielle Offenheit der Versuchsanordnung. – Die Revision von *Analyse d'une peinture* beginnt bereits mit *Deux films*. Der Programmzettel der ersten Projektion des Films in der Galerie Yvon Lambert in Paris am 6. November 1973 kündigt den ersten Film beziehungs-weise den ersten Teil von *Deux films* als *Une peinture d'amateur découverte dans une boutique de curiosité* an und den zweiten als *Le même film, revu après critique*. Für die Reproduktion des Zettels vgl. Harten 1997 (wie Anm. 15), S. 232. Ob es sich bei der besagten «Kritik» um diejenige handelt, die Benjamin Buchloh in dem oben erwähnten Interview geäußert hat, darüber kann man nur spekulieren. Jedenfalls schlägt Broodthaers mit den Fotografien, die jetzt in den zweiten Teil montiert sind, einen Gegenton an zu dem, was in *Analyse d'une peinture* für Buchloh nur eine «Polemik von geringem Wert» gegen eine «obsolete Position» (gemeint ist figurative Malerei) gewesen ist. Vgl. Buchloh/Oppitz 1997 (wie Anm. 16), S. 231. Der gleichsam nach innen und auf die Vergangenheit gerichteten Analyse wird das Dokument eines Ausbruchs entgegengestellt. Die Aufnahmen aus Oostende stehen gegen das Schlussbild des ersten Films, das den Künstler dabei zeigt, wie er eine Leinwand einrollt, und bezeugen gewissermaßen, dass er das Atelier verlassen hat, um die Untersuchung in der Realität mit avancierten bildtechnischen Mitteln fortzusetzen. Zum Paradigmenwechsel zwischen Atelier- und *post-studio art* in den 1960er und 70er Jahren siehe Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*; Chicago/London, University of Chicago Press, 1996. 61 Es war nur konsequent, dass Broodthaers' *A Voyage on the North Sea* als doppeltes *multiple*, als Film und in einer Buch-fassung, veröffentlichte. 62 So bekanntlich der Doublebind der Neo-Avantgarde nach Peter Bürger. Vgl. Bürger 1974 (wie Anm. 47), S. 80. 63 Deshalb muss diese Skizze des nautischen Aufbruchs der Neo-Avantgarde auch von Bas Jan Ader schweigen, der mit ihr, auf tragische Weise, falschen Ernst gemacht hat. Seine «postmediale» Kunstpraxis gipfelte und endete in einem auf Sensation schielenden Projekt wahrhaft neo-romantischen Gei-stes. 1975 schiffte sich der niederländisch-amerikanische Künstler an der Ostküste der USA ein, um – mit dem Ziel Holland – in einem kleinen Segelboot, auf der Suche nach seinen europäischen Wurzeln, den Atlantik zu über-queren. Er ist nie in Europa angekommen. Vgl. Thomas Crow: *Modern Art in the Common Culture*; New Haven/London, Yale University Press, 1996, S. 227–233. Zur neo-avantgardistischen Situation als Krisis zwischen Kunst und (poli-tischer) Praxis siehe Markus Klammer und Stefan Neuner, «Gartenkunst, oder die Ent-scheidung von Kunst und Politik»; in: *Kritische Berichte*, 2006, Jg. 34, Nr. 3, S. 61–69.



1. Looking Back to Semper, Loos, and Wagner, or: The Birth of Architecture from the Textile Practice of Knotting? In his seminal lecture of 1910, the Viennese architect Adolf Loos compared ornament to crime.¹ What he intended as an open attack against the protagonists of Art Nouveau, Jugendstil, the Vienna Secession, and their obsessive search for a new style of modernity, which <artists architects>, such as Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich, Otto Eckmann, and Peter Behrens wished to find in abstract ornament, turned then into a fundamentalist rejection – or <repression>, as Michael Müller calls it – of ornament altogether by modernist functionalism in the 1920s.² This story is well known, but the bodily and textile analogies of architecture and handicraft have remained overlooked in this controversy, focussed on surface embellishment: Loos based his polemic concerning the criminal connotations of ornament on the writings of the Italian criminologist Cesare Lombroso who described tattoos as the bodily symptom of <primitive> people, the lower classes, and criminals.³ Lombroso developed the doctrine of <forensic phrenology> which defines crime as an inborn atavism, a form of devolution, or a regressive illness (<degeneration>), directly identifiable from physical features (*stigmata*) of the face or the body. Loos took the popular hypothesis of forensic phrenology and <degeneration social theory> from the field of racial classification of human <types> and applied them to handcrafted and architectural commodities: first, he equated the tattoo (on the human skin) with ornamentation (of the object), in order, then, to stigmatise ornament as a pathological feature, as the material index of spiritual and cultural inferiority, mental sickness, and amorality.

This comparison between tattoos and ornament refers back to the analogy between skin and covering, body jewellery and clothing, vessel and house, as Gottfried Semper put it in his theory of adornment and clothing in handicraft and architecture.⁴ Against the hegemonic discourse of his time, Semper routed the origins of architecture in handicraft and applied arts, and not in the *mimesis* of nature or in archaic architecture. The debate on architectural theory in the second half of the 19th century reveals a fundamental distinction between structural <core form> (*Kernform*) and decorative <art form> (*Kunstform*). On one side stands the classical exegesis, represented by Carl Boetticher, who interprets decoration as secondary to structure and distinguishes linear, two-dimensional ornament from sculptural and tectonic architectural elements. Semper personifies the other side of this debate: he conceptualised the knot as basic human technology, preceding all

others, and interprets textile screens used as means of spatial partition as the origin of architecture. Hence he declares the carrying structure as subordinated to the primary space-defining wall or surface (fig. 1), emphasising that: «The knot is the oldest technical symbol and [...] the expression of the earliest cosmogonic ideas germinating amongst the peoples.»⁵

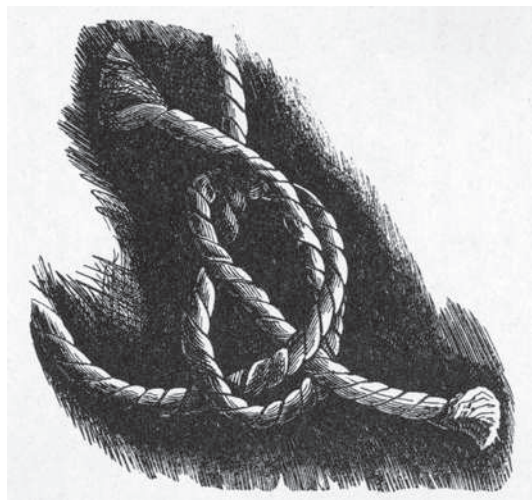


Fig. 1 Gottfried Semper, *The Knot*, illustration from *Der Stil*, 1860.

Semper imagines the emancipation of the surface from the support as <clothing> (*Bekleidung*) and puts forward an ideal connection between (textile) covering and (structural) core, an interactive relation between envelope and substructure as a <technical ornament>, a rapport that recalls its historical evolution from basic techniques such as weaving.⁶ This debate was also inspired by the colonial <peoples' displays> at exhibitions and world fairs: whereas Semper drew his imagination from the <Caribbean fisherman's hut> in London at the 1851 *Great Exhibition*, becoming a model for his theory of the four human techniques (textiles, ceramics, tectonics, and stereometry), a generation later, Henry van de Velde observed Africans at the 1889 *Exposition universelle* in Paris and the 1897 *Exposition internationale* in Tervueren and thus postulated embellishment as the origin of the arts (including architecture); whereas Adolf Loos drew his observations from the Papuan Indians present at the 1893 *World's Columbian Exposition* in Chicago.⁷ Semper and van de Velde emphasised the <instinctiveness> and <naturalness> of <primitive> expressions of art and derived their ideas on the essence of the arts from textiles, ornaments, and body jewellery, leading van de Velde to enthusiastic anarchic reflections on the classless state of the <noble savage>; but, on the contrary, Loos adheres to a colonial, imperialistic, and racist notion of the <primitives> and declares the primacy of «occidental culture» under the leadership of the British gentleman as the «representative of Germanic civilisation».⁸

In his essay *Ornament and Crime*, Loos applies the method of genealogical <transvaluation> (*Umwertung*), introduced by Friedrich Nietzsche, as a critical instrument for a notional change of perspective. Loos takes up the ideas of Semper, van de Velde, Alois Riegl, and Owen

Jones on the origin of the arts in clothing, ornament, and body jewelry, only to reverse them. Since ornament is historically prior to fine arts – or textiles prior to architecture –, it should not be taken to be better, purer, and more genuine, but rather as something overcome by cultural evolution.⁹ This teleological notion of cultural evolution and <degeneration> comes from social Darwinism, which Loos adopted probably – via Max Nordau and Otto Weininger – from Ernst Haeckel, who conceived <ontogenesis> as <phylogenesis>, that is the replication of the species' evolution in the development of each individual.¹⁰

Loos' desire to invert the relation between the inner and the outer layer of meaning, between textile covering and structural core, mask and truth, is the fundamental problem of his essay *Ornament and Crime*: Semper, whom both Loos and van de Velde highly esteemed, stated in his explanation of the <principle of clothing> in architecture that «masking» and «the haze of carnival fireworks [*Karnevalskerzendunst*] are the true atmospheres of art».¹¹ For Semper, covering and masking correspond with textile ornament and colour in architecture as a way of obliterating the basic materiality, construction, and techniques, and as a means to spiritualise and dematerialise architecture.¹² Van de Velde, like Semper, proposes this idea of dematerialisation not as antithesis to the specific character of materials or against functional form, but as a way of showing how <necessary conditions> of architecture should be enhanced and surpassed to the point of oblivion and transcendence.

Semper and van de Velde put forward a dialectic correlation between textile covering and structural core, the autonomy of the mask (or ornamented skin) providing a reconstructed wholeness of content and form, of structure and appearance. This applies to technical ornament, reminiscent of the textile origin of the wall or the metabolism of form and technique (Semper), and also to the structural ornament, bringing out the necessity and order of the form-finding forces in an abstract trace on the surface (van de Velde). This notion of adornment bridges the duality between surface and depth, matter and idea, body and spirit, and art and life. The destroyed unity of the world of things and the estrangement between producer, object, and user that resulted from industrial production, distribution and anonymous mass market society. This led to the discrepancy between a historicist shell of style and a constructive core in need of being restructured and transformed into the work of art, the psychological and physiological *aura* of which would be guaranteed by the artist.¹³

Loos takes this idea as his target: in attacking the ornamented shell as inorganic, <retarded>, and pathological, he is not pleading for the bareness of the constructive core form or the nudity of the human body. Instead, what is proposed is a clean and smooth covering, correct dress, inconspicuous, subtle, male clothing fashion modelled on the standard of the uniform which operates as a mask for the contemporary individual.¹⁴ Loos believes in the potential transfer of this idea of the generalised men's suit of modern fashion to architecture, especially the white plaster wall.¹⁵ This idea has to be connected to the discussion on ornament in architecture after the turn of the century, in particular to the public scandal about the <unornamented> façade of

the Goldman and Salatsch Building on the Michaelerplatz that erupted in Vienna the very same year Loos delivered his lecture on *Ornament and Crime*. According to Loos, his building was neither concealed nor veiled behind a costume of historic styles, nor «indecently naked» or «tattooed in an uncivilised way»; instead, it presented itself covered with a second skin, decent, white, and neutral, dressed like a gentleman.¹⁶ This means that Loos did not conceive the mask as an autonomous layer mediating or transcending the content or substructure and reconstructing the wholeness of the subject, nor as a (feminine) veil disclosing the hidden and arousing gazes of desire. On the contrary, Loos' mask is a (male) garment, a strict, culturally determined border that separates the inner from the outer, the individual from the collective.

2. The Coat of Phoenix – The Fall and Rise of Ornament in Architecture Finally, both Loos and van de Velde were swept away from the following generation of European avant-garde architects who called for a return to the discipline of architecture and its disciplinary function. This they built upon the primacy of construction coming from a naked core form, materialised in raw industrial products. Therefore, even the proverbial white coating did not refer to Loos' neutral «mask» or «suit», but was understood as «clean», «hygienic», or conveying an «abstract» aesthetic quality. In relation to this evident victory of structure over clothing, space was no longer conceptualised as a delineation of the (textile) walls, but as volumetric form and emptiness and, from the psychological and phenomenological perspective of the moving observer, as a liquid medium in a constant flux, breaking the old architectural barriers between the interior and the exterior. Here, ornamentation was banned from architectural surface and limited to interior decoration and abstract art, or replaced by luxurious material and delicate finish.

However, parallel to the rising discontent with orthodox modernism, we can observe a renewed interest in ornament: As early as 1966, Robert Venturi's *Complexity and Contradiction* returned the focus back onto the semiotic potential or historic references of ornament.¹⁷ In this he was informed by popular culture and advertising as much as by historic styles, especially thanks to his knowledge of Roman Mannerism and Baroque and the local historicist architecture of Pennsylvania, New England, and the United Kingdom. Venturi inverted the hierarchy of carrying structure and ornamental cover in architecture, emphasising instead decoration, communication, and the demarcation of space (interior and exterior). This appears most notably in his polemic oppositional model of «duck» versus «decorated shed» in his following book *Learning from Las Vegas*.¹⁸ Without much surprise, in the wake of post-modern architecture in the 1970s and '80s, a re-evaluation of Semper and his writings has occurred: in particular, the notion of «cladding» has been adopted from the architectural discussions on façades to inform discussions concerning the new technological demands of multi-layered envelope constructions and of modularised elements. Since prefabrication and assemblage had replaced crafted, monolithic, and *in situ* constructions, Semper's reflection on the duality of (textile) covering and (structural) scaffold promised an alternative to the

modernist claims of <truth of materials> and of <clarity of construction>. Architects have seldom referred directly to Semper, but rather to Semper's reception in Viennese early modernism: Otto Wagner and his Austrian Postal Savings Bank in Vienna (Postsparkasse), with its decorative application of aluminium bolts as visible fixation for the covering of marble plates, especially became a standard model (and soon a cliché) for many neo-rationalist and neo-historicist façade solutions of the 1980s and 1990s.

Yet, in the late 1980s, the architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron have developed another approach: complementary to their early <Swiss box> architecture they have explored the possibilities of the ennoblement of industrial materials by ornamentation, such as silkscreen printing on concrete panels or glass at the Ricola Factory and the University Library of Eberswalde, which has been interpreted as an anti-Loos statement in favour of the tattooing buildings. Alternatively, Herzog & de Meuron have experimented with the demonstrative wrapping of entire buildings: here we might think of the railway signal box Am Wolf in Basel (1988–1995), wrapped with copper bands and evoking an electrical dynamo, or the more recent de Young Museum in San Francisco, where the cladding copper panels are punctuated in alternating patterns as to generate a semi-permeability of the building and to immerse it into the Golden Gate Park (fig. 2). The

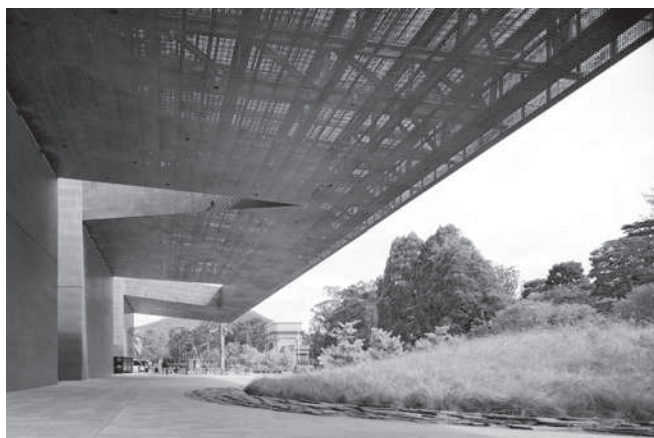


Fig. 2 Herzog and de Meuron, de Young Fine Arts Museum, San Francisco, 1999–2005.

strategies of Herzog & de Meuron can be understood as an renewed emancipation of the ornamental surface from the carrying structure, as already conceptualised by Semper; but, here, the textile metaphor has turned from the <primitive fisher hut> to the fashion, tagging, and tattoos of contemporary urban subculture, or: from the quest for the mythological origins of architecture to a postmodern search for identity and role-playing.

Of course, the history of modern architecture cannot be reduced to the European modern movement and its legacy of purification. One might think of an alternative genealogy of an ornamental modernism, in the line of Louis Sullivan and of his development of organic ornamentation, parallel to high-rise architecture, steel frame struc-

tures, or modern office and retail floor plans. From here a line could be drawn to the textile analogy in the work of Frank Lloyd Wright, especially to his experimental Californian houses of the early 1920s, which combine the <modern> method of pre-fabricated concrete blocks with the older textile metaphor of weaving and brick layering (as conceptualised by Semper) and the ideal of <original> Pre-Columbian American architecture.¹⁹ Yet, even if everyday architectural production suggests a continuous line of ornamentation within the 20th century, the discourse of the discipline has been dominated by a repression of ornament and embellishment.

3. Weaving, Nesting, and Knotting: Beyond the Dialectic of Ornament and Structure Herzog & de Meuron's research in surface depth did not end in wrapping and cladding. In a second step via the introduction of digital manufacturing, they explored the dialectic opening up between structure and ornament, scaffold and textile cladding, in a more integral approach, most notably in the ornamental structure of their recent National Olympic Stadium in Beijing, the so-called <Bird's Nest> (fig. 3). This shift in the design strategies of Herzog



Fig. 3 Herzog & de Meuron, National Olympic Stadium, Republic of China, Beijing, 2003–2008, close-up of the outer skin.

& de Meuron from two-dimensional <wrapping> or <tattooing> to complex three-dimensional fabrics, from imprint to spatial techniques, such as weaving (Beijing), sedimentation (Domius Vinery in Napa Valley and Schaulager in Basle), torsion (Roche Tower in Basel), or spatial frame grating (Prada Aoyama in Tokyo), has to be read against the parallel practice of other vanguard architects, for instance Toyo Ito's Bruges Pavilion (fig. 4): what at first glance may appear as a clear model for structure and ornament, proves to be a difficult case of reciprocity between steel grating and <decorative> bubbles. The minimised grating would collapse without the reinforcement of the <decorative> cladding, that, as Ito explains, was not <designed> but calculated and

positioned by the structural engineer. The same kind of indeterminacy between ornament and structure can be observed in Ito's Media Centre

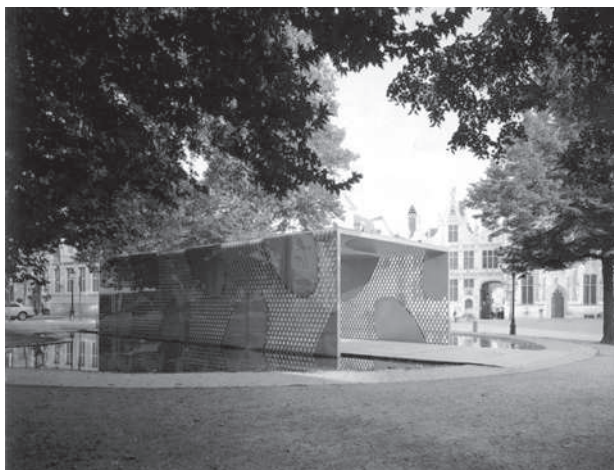


Fig. 4 Toyo Ito, Pavilion for the European Capital of Culture events, Belgium, Bruges, 2002.

in Sendai: the supposedly <decorative> textile tubes turn out to be the necessary constructive elements of a spatial steel frame, carrying the vertical load and containing the media centre's service spaces.

The blurring of the categories of clothing and scaffold, of ornament and structure, is connected to the digital revolution in architectural design and production of the 1990s, as for example the experiments with computer aided manufacturing by Bernard Cache/Objectile and Greg Lynn/Form show. Since then, interest has shifted from digital form finding to digital fabrication, that is, from the exploration of the vector graphics of CAD, parametric design, and rapid prototyping towards implementation in building production. An exemplary case is the practice of the Zurich-based office of Fabio Gramazio and Matthias Kohler: they design ornamental brick structures with parametric methods on the computer, but then create a digital assemblage with the help of an adjusted industrial robot. Regarding their brick works displayed at the 11th Architectural Biennale in Venice, one wonders if the conventional brick structure has turned into an ornamental textile fabric (fig. 5).

Whereas Semper tried to transfer the textile appearance from the original cloth to the permanent wall in ornament and colour, contemporary engagement with <textility> shifts towards process, production, and structure. The digital fabricated textile surfaces of today are sought-after by architects primarily for their effects, to evoke multiplicity, immersion, and emergence. However, the political implications of conflating ornament into structure or structure into ornament, have not yet been addressed: for Semper, the notion of the textile origin of architecture conceptualised in the <theory of clothing> (*Bekleidungstheorie*) and its traces in technical ornament and material transformation (*Stoffwechsel*) was part of enriching architecture with history and culture in order to transcend from the necessity and materiality (of the industrial age) into an ideal symbolic realm of humanity.

His theory on the relationship between ornament and structure, in other words, has to be read as part of a democratic promise for a better future of a liberated mankind. The same is true for van de Velde, whose concept of aesthetic revolution runs parallel to a critical political consciousness inspired by anarchistic socialism as much as the call for a

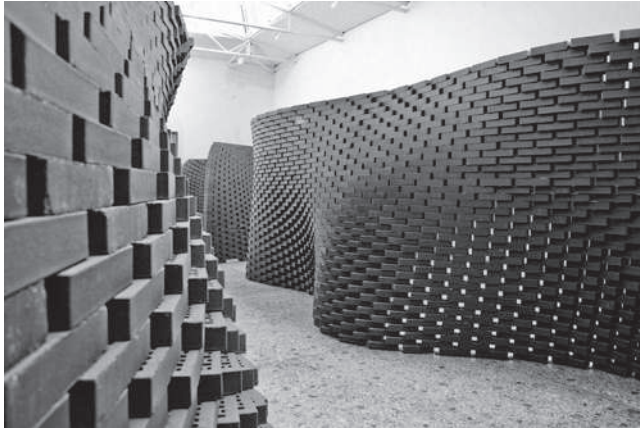


Fig. 5 Gramazio & Kohler, Swiss Pavilion, La Biennale di Venezia, 2008.

radical individualism in art, following Nietzsche. But what about the political implications of the ornamental structures of contemporary architecture, as for example with the Beijing National Stadium? Where is, beyond the traces of spatial <textility> and digital techniques, the liberating promise of ornament, transgression, and dematerialisation which were crucial to Semper's and van de Velde's thinking?

1 See the manuscript for the lecture of 1910: Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen (1908)»; first published in French as «L'architecture et le style moderne»; in: *Cahiers d'aujourd'hui*, June 1913, vol. 2, nr. 2, p. 82–92. The first abbreviated German version of the text was published: id., «Ornament und Verbrechen»; in: *Frankfurter Zeitung*, 24.10.1929 (Abendblatt), vol. 74, nr. 795, p. 1–2; full text cited after: id., *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1930*, ed. by Adolf Opel; Vienna, Prachner, 1997 [reprint of the original edition: Innsbruck, Brenner Verlag, 1931], p. 78–88. For the incorrect dating and retrospective editing of the texts by Loos see the editorial introduction by Adolf Opel, *ibid.*, p. 15–16.

2 Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornamentes. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977. 3 Cesare Lombroso, *Der Verbrecher (homo delinquens)*. In *anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*; transl. by Motitz O. Fraenkel, 3 vols.; Hamburg, Verlag J.F. Richter, 1887 (Italian original title: Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*; Torino, Fratelli Bocca, 1876). See esp.: vol. 3, chap. 1: *Vom Tötungswilligen Verbrecher*, p. 254–272 (*About the Tattooing of the Delinquent*).

4 Gottfried Semper, «Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol»; in: *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich*; 1856, vol. 1, nr. 3, p. 101–130. Cited after: Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, ed. by Hans Semper and Manfred Semper; Berlin, Spemann, 1884, p. 304–343, here p. 304: «The aesthetic of the Hellenes is based, as far as the laws of formal beauty are concerned, on simple principles that emerge in original clarity and comprehensibility from the adornment of the [human] body.» Translation mine.

5 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 2 vols.; Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, vol. 1, p. 180: «Der Knoten ist vielleicht das älteste technische Symbol und [...] der Ausdruck für die frühesten kosmogonischen Ideen die bei den Völkern aufkeimten.»

6 For an extensive study on the influence and reception of the concepts of Karl Bötticher and Gottfried Semper via Alois Riegl, Otto Wagner, and Adolf Loos to the modern movement cf.: Werner Oechslin,

Stilhölse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur; Berlin/Zürich, gta/Ernst & Sohn, 1994 (in English: Werner Oechslin, *Otto Wagner, Adolf Loos, and the Road to Modern Architecture*; Cambridge, Cambridge University Press, 2002).

7 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Keramik, Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik*, 2 vols; Munich, Bruckmann, 1863, vol. 2, p. 276.

8 Adolf Loos, «Kultur»; in: März. *Monatsschrift für deutsche Kultur*, ed. by Ludwig Thoma, Hermann Hesse, Albert Langen, Kurt Aram, October 1908, vol. 2, p. 134–136. Cited after: Loos 1997 [1931] (cf. note 1), p. 68–70, p. 69: «Der Engländer aber, der repräsentant der germanischen Kultur.» Refer to Lombroso for the connection between «atavism», «genius» and the «savage». Cf.: Adolf Loos, *Das Andere. – Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich. [The Other. – A Newspaper for the Introduction of Occidental Culture in Austria]*; Vienna, [s. n.] 1903 [supplement to: *Halbmonatsschrift für Kunst und alles andere*, 1903, vol. 1].

9 Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen» cited after: Loos 1997 [1931] (cf. note 1), p. 79: «evolution of culture is equivalent to the removal of ornament from commodity objects». Translation mine.

10 Refer to: George Hersey, «Why Should Women But Not Buildings Be Ornamented? Reflections on Adolf Loos»; in: *Any*, 1994, January–February, nr. 4, p. 28–31. Refer to as well to: Max Nordau, *Entartung*, 2 vols.; Berlin, Duncker, 1892–1893. The term «Entartung» in Nordau's sense can be traced by Loos several times, as for example in: «Kulturentartung (1908)», cited after: Loos 1997 [1931] (cf. note 1), p. 74–77. Cf.: Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*; Vienna, Braumüller, 1903. For a critical study to Weininger in the context of Viennese history of thought around 1900 cf.: Jacques Le Rider, *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und des Antisemitismus*; Wien, Löcker, 1985. Cf. Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

11 Semper 1860, (cf. note 8) vol. 1, p. 231–232, note 2: «der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst».

12 In the complete control of substance Semper sees the possibility of overcoming its materiality and hence of reaching the realms of «spirit» and «poetics»; therefore, he reads the perfectly executed marble structures of Greek temples as an unfinished «ground coat» for the colorful paintings that elevate the temple from pure matter to a cultural sanctuary.

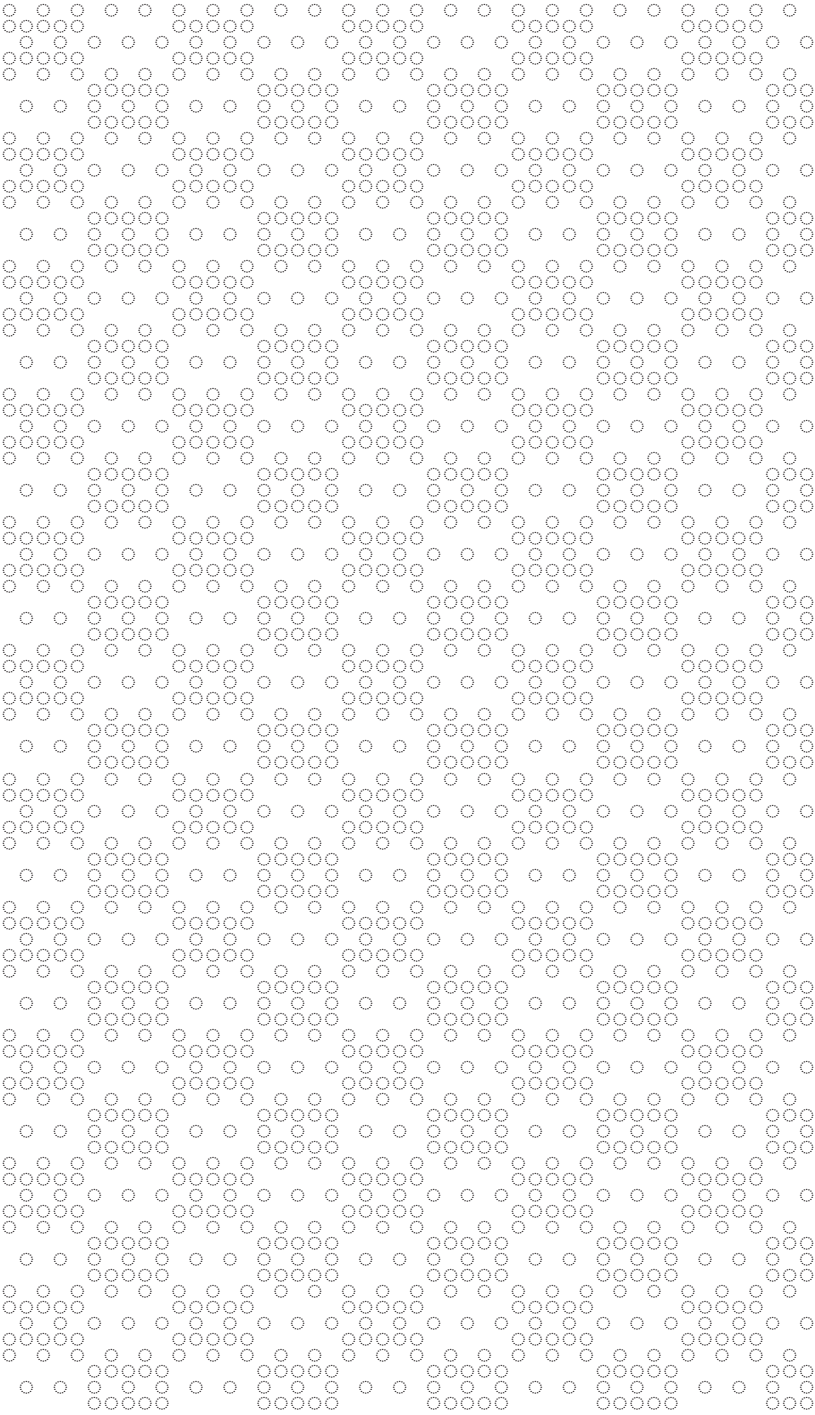
13 This complex of problems has been analysed by Benjamin with regards to visual arts: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; in: id., *Gesammelte Schriften*, vol. 1.2 (= *Werkausgabe*, ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, vol. 2); Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 471–508 (in English: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: id., *Illuminations*, ed. by Hannah Arendt; New York, Harcourt, Brace & World, 1968, p. 217–251).

14 Adolf Loos, «Lob der Gegenwart»; in: März, 19. 8. 1908, cited after: Adolf Loos, *Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*, ed. by Adolf Opel; Vienna, Prachter, 1997 [1983], p. 116–119, p. 116–117: «But there has been no time in which one was so beautifully, well and practically dressed as today. [...] Hence I praise my clothes. They are the human ur-clothing. The fabrics are the same from which Odin, the all-father, wore his coat. [...] They are not invented. Not even something evolutionary. [...] They are the clothes of the intellectually gifted. They are the clothes of the independent. They are the clothes of the people, whose individuality is so strong that they are no longer able to express it with colors, feathers or complex cuts. [...] And the form turned into a unified form, a uniform, in which individuality is able to hide its abundance at the best. To a mask.» For clothing as mask refer to: Adolf Loos, «Von der Sparsamkeit, 1924»; in: *Wohnungskultur*, 1924, vol. 2–3; cited after: Loos, 1997 [1983] (cf. note 15), p. 204–216, p. 206: «The modern intelligent human must have a mask for the other humans. The mask is the specific common to all form of clothing. Only the mentally retarded have individual clothes.» Translation mine.

15 Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen (1908)», cited after: Loos 1997 [1931] (cf. note 1), p. 80: «Look, the time is close, fulfillment awaits us. Soon the streets of the cities will shine like white walls! Like Zion, the holy city, the capital of the heavens. Then the time of fulfillment will be there.» Translation mine.

16 Adolf Loos, «Zwei Aufsätze und eine Zusage über das Haus auf dem Michaelerplatz (1910)»; in: *Der Morgen*, 3. 10. 1910; and in: *Neue Freie Presse*, 6. 12. 1910. Cited after: Loos 1997 [1931] (cf. note 1), p. 108–115, p. 113: «Lime plaster is a skin. The [lime] stone is constructive. Against the similarity in the chemical consistency there is the greatest difference between the use of both. Lime plaster has more similarities to leather, wallpaper, lining or gloss paint than with its cousin, limestone.» Translation mine. For the distinguished meaning of the white wall as «natural skin» of the peasant house cf. Adolf Loos, «Architektur (1909)»; in: *Der Sturm*, 15. 12. 1910, vol. 1, no. 42, p. 334. Cited after: Loos 1997 [1931] (cf. note 1), p. 90–104, here p. 91: «And then the peasant mixes a large barrel of lime paint coating and makes the house beautifully white.» Translation mine. For an extensive discussion on the concept of

the «noblesse» by inconspicuousness of the House on the Michaelerplatz in relation to modernity see: Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*; Cambridge, Mass., MIT Press, 1995. 17 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, ed. by Vincent Scully; Garden City, New York, Doubleday, 1966; series: *The Museum of Modern Art New York. Papers on Architecture*, vol. 1. 18 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenor, *Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*; 2nd edition, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977 (1st edition: Cambridge, Mass., MIT Press, 1972). 19 Cf. Nina Zschocke's article in the present volume.



Der Textilbegriff verweist auf die mediale Verwendung textiler Materialien, auf die symbolische Bedeutung des Knotens oder des Netzes, bezeichnet aber – und das interessiert besonders mit Blick auf Fragen der künstlerischen Wirkung – in erster Linie eine Objektkategorie, also eine ›Klasse‹, der bestimmte Dinge zugewiesen werden. Ausserdem lassen sich Begriffen, so auch dem ›Textil‹, lexikalische oder wissenschaftliche Definitionen zuordnen. Die Tatsache, dass wir sie meist mühelos auf wahrgenommene Objekte anwenden können, suggeriert, dass den sprachlichen Begriffen zugleich kognitive Kategorien und Erfahrungsqualitäten entsprechen.

Fragt man jedoch – wie der schottische Künstler Alan Currall im Rahmen seines Projektes *Encyclopaedia* (2000) – Verwandte und Freunde spontan nach Definitionen von Objektkategorien oder Begriffen, so changieren die Antworten je nach Beruf, Lebenserfahrung und Interessen zwischen persönlichen Assoziationen, Erlebnisberichten



Abb. 1 Alan Currall,
Encyclopaedia, 2000,
Compact Disc Recordable.

und Annäherungen an wissenschaftliche Beschreibungen (Abb. 1). Beispielsweise ist auf Curralls an das Format interaktiver Nachschlagewerke angelehnter Compactdisc unter dem Eintrag ›Blut‹ (*blood*) ein Video zu finden, in dem der Vater des Künstlers erklärt:

[blood is] a pretty gory substance. Nobody likes blood. [...] Blood is ..., blood is a red substance that flows through your body. It's warm. You can be HOT blooded, which is a term that means you're quite aggressive.¹

Anstelle einer sachlichen Definition erhält der Benutzer des Nachschlagewerks spontane Meinungsäußerungen und intuitive Analysen, aber auch Erklärungen, die mühsam und stockend aus persönlicher Erinnerung und an Beispielen konstruiert werden. Curralls *«Enzyklopädie»* enthält keinen Eintrag zum *«Textil»*, jedoch zur *«Kleidung»* (*clothes*). Ein junger Mann, Freund oder Verwandter des Künstlers sagt:

Clothes cover the body, quite simply because the hair reflex does not work anymore. We ain't hairy enough. We used to be very very hairy which used to fulfil the function of clothes. Nowadays we cover ourselves in bits of designer nonsense which is a way to waste our money. Simple as that. Clothes is something you wear on you to cover the nakedness, 'cause of shame, I suppose.²

Enger ist das Textil – als Kleidung – nicht mit dem Körper zu verknüpfen, nämlich als etwas, das körpereigene Funktionen ersetzt, wie Haare, die uns einst ausfielen und dann, verwebt, wieder umhüllen. Bekleidung wird über Verweise auf ihre Benutzung und Funktion gefasst und damit stets in Relation zum menschlichen Körper. Deutlich ist aber auch, dass hier kein Modeliebhaber spricht, sondern ein Naturalist, der das Ursprüngliche sucht und vielleicht am liebsten die Kleidung wieder gegen das Fell tauschen würde.

Was mich an Curralls Arbeit interessiert, ist das Vage dieser Beschreibungen, die sichtliche Mühe, mit der alltäglichste Objektkategorien umrissen werden, und auch die emotionsgeladene Vermischung von privaten Anekdoten, Meinungen, Assoziationen, mehr oder weniger erfindungsreichen Ausschmückungen und Erläuterungen. So sind die von dieser *«Enzyklopädie»* bereitgestellten Definitionen zugleich jeweils ein Abbild persönlicher Interessen und Erfahrungen, in gewissem Sinne Porträts der Befragten.³ In den Vordergrund tritt die Praxis, die Erfahrungsbezogenheit der persönlichen, subjektgebundenen Kategorien. Sichtbar wird zudem die Unschärfe, die den alltäglichen Umgang mit Dingen auszeichnet, ohne Aufmerksamkeit zu erregen. Abgrenzungen zu anderen Nachbarkategorien, die die wissenschaftliche Definition klar zieht, scheinen mitunter in der Erfahrung, je nach Handlungsinteresse, wenig relevant. So rückt beispielsweise das Erleben den textilen Stoff als Kleidung in die unmittelbare Nähe zu Leder oder Kunststoff.

Unschärf oder erfahrungsabhängig scheint aber nicht allein die gedankliche und sprachliche Rekonstruktion von Definitionen zu sein. Zwar wäre es denkbar, dass sich in unserem Unterbewusstsein, neuronal im Gehirn kodiert, Repräsentationen fänden, die Objektkategorien klar und abstrakt, das heisst wissenschaftsähnlich definieren. Man könnte also annehmen, es bereite nur Probleme, auf diese bewusst zuzugreifen, sie spontan abzurufen und sprachlich zu fassen. Blickt man jedoch über die Disziplinengrenzen hinaus, etwa auf die neurobiologische Kognitionsforschung, so zeigt sich, dass eine Reihe jüngerer Theorien kognitiver und visueller Kategorisierungsprozesse in eine andere Richtung deutet. Objektklassen, und zwar sowohl als

Wissensinhalte als auch als Wahrnehmungskategorien, scheinen demnach nicht als abstrakte Regeln definiert, sondern <exemplar-basiert> und damit in einem besonderen Sinne erfahrungsabhängig repräsentiert zu sein.⁴

Entgegen der Intuition, Objekterkennung sei mühelos und unabhängig von Veränderungen des Blickpunktes, und entgegen der Vorstellung, das Wissen über Objektkategorien sei abstrakt, setzt sich in der wahrnehmungspsychologischen und neurobiologischen Forschung ein Modell durch, nach dem das Erkennen von Objekten auf gespeicherten, einzelnen Ansichten beruht und auch die Kategorisierung von Objekten von einzelnen memorierten Exemplaren oder exemplar-ähnlichen Repräsentationen abhängt.⁵ Diesen Theorien zufolge bedient sich auch scheinbar abstraktes semantisches oder konzeptuelles Wissen spezifischer gespeicherter Episoden der Wahrnehmung, Aktion und Emotion.⁶ Dementsprechend besteht also mein <Wissen> beispielsweise über eine bestimmte Art von Tuch in der Verbindung der visuellen, somatosensorischen, motorischen und anderer Zustände, die jedes Mal gespeichert werden, wenn ich mit einem solchen Textil interagiere. Sie können dann als Simulationen aktiviert und neu kombiniert werden. Zum anderen besteht die Erfahrung von Objekten nicht allein in ihrer Zuordnung zu einer Kategorie, sondern sie geht aus einer Integration oder zumindest Überlagerung von verschiedenen Erlebnisgehalten hervor. Die erkannte Objektkategorie, etwa <Wolltuch>, wird mit Farbe und Textur des Exemplars, aber auch mit kognitiv und motorisch gespeichertem, ebenfalls erfahrungsbasiertem Wissen über Verwendungs- und Verhaltensweisen sowie mit aktuellen Wahrnehmungs- und Handlungsinteressen verknüpft.⁷

Wenn ich mich also im Folgenden mit der Bedeutung des Textils in Bezug auf Wirkungszusammenhänge in der Kunst oder Architektur befasse, interessieren mich subjektive Wahrnehmungskategorien mehr als objektbezogene Definitionen. Dass beispielsweise Fahrzeugteile aus Kohlenstofffasergewebe (<Carbon>) und damit auch aus einem Textil bestehen können, spielt – mit der Ausnahme einiger Experten – für Textilerfahrung in der Regel eine zu vernachlässigende Rolle. Die Begegnung hingegen mit Textilien in der Form eines Kleids, Handtuchs oder einer Heimtextilie, also eines weichen Polsters oder Bodenbelags, ist für die meisten von uns maßgeblich. So erfahren wir Textilien im Alltag selten rein visuell, sondern meist auch körperlich und haptisch. Der Anblick von Textilien ist eng verbunden mit gespeicherten Erfahrungen des Tragens von Kleidung oder der Berührung von Polstermöbeln, Teppichen und dergleichen mehr.

Ich möchte zeigen, dass gerade diese enge Bindung der Objektkategorie <Textil> an körperliche Erfahrungen für eine Reihe von künstlerischen und architektonischen Werken sowie ihrer Wirkung von zentraler Bedeutung ist. Weiter wähle ich solche Beispiele, die das Textil selbst gar nicht einsetzen. Stoffe oder bestimmte textile Eigenschaften sind dann visuell repräsentiert. Als Abbildung erfüllen sie Wirkungsfunktionen, die eng an die Erfahrung realer Stoffe gebunden sind. Ich werde argumentieren, dass Textilrepräsentationen wie reale Textilien in bestimmten Konstellationen als Hinweise auf Körper, aber auch als <Aufforderungen> zu körperlichen Erfahrungen wirken.

In Anna Blumes Zeichnungen aus der 1992 bis 1994 entstandenen Serie *Die reine Empfindung* tritt das Textil als bedrucktes T-Shirt oder Hemd mit seinem direkten Körperbezug als subtiler Seitenhieb auf und zugleich ironisch gegen die modernen Utopien und die Metaphysik der Abstraktion an (Abb. 2). Kleinformatige Zeichnungen zeigen kalkulierte Ausschnitte textiler Massenware, deren abstrakte Aufdrucke sich an fülligen Körpern verformen, in Falten werfen und geknotet werden. Als Kleidungsmuster banalisiert, erfahren die abstrakten Formen der Moderne eine Deformation, die reine Geometrie kollidiert mit dem menschlichen Körper. So ist das Textil Hinweis auf das Reale in seiner körperlichen Präsenz und zwar nicht im Sinne formalistischer Vorstellungen einer automatischen körperlichen Reaktion auf einfache geometrische Formen, wie sie klassische Theorien der ‹Einfühlung› annehmen, sondern es wird über den Umweg des Textils in Form eines alltäglichen Gegenstands, als T-Shirt, in der Zeichnung auf den Körper verwiesen.



Denn die Wirklichkeit als
Gegenstand, als Stoff,
bleibt unfassbar, weil es
sie nicht gibt.
Malewitsch 1922

Abb. 2 Anna Blume, *Die reine Empfindung*, 1992–1994, Bleistift auf Papier, 6 × 8 cm, Museum am Ostwall, Dortmund.

In der suprematistischen
Gegenstandslosigkeit ...
erblicke ich die
Wahrheit ...
Malewitsch 1922



Dort aber, wo textile Oberflächen und Pelze detailgetreu und in Farbe wiedergegeben grosse Teile eines Bildes ausfüllen, wirken sie darüber hinaus auf den Betrachtenden als eine Verlockung, die Bildoberfläche und mit ihr das Darstellungsmedium zu übersehen und sich ganz auf einen taktilen Modus der Wahrnehmung des Dargestellten einzulassen. Weiche Teppiche und Pelze oder unter der Einwirkung äusserer Kräfte gedehnte Stoffe verführen bei realer Begegnung zur angenehmen oder auch prüfenden Berührung. Auch detailgenau dargestellt aber bieten sie mir, vor Gemälden des 17. Jahrhunderts etwa, Gelegenheit, mich auf ein sinnliches Spiel einzulassen, das die enge Verwobenheit des Sehens mit dem Tasten und des Auges mit dem Körper erprobt.⁸ Auch in Franz Gertschs auf Personen fokussierten Variante des Fotorealismus treten Textilien an prominenter Stelle auf und dienen der visuellen Vermittlung einer taktilen Erfahrung. Trotz der Eindrücklichkeit der Erfahrung erscheint es mir dennoch wenig aufschlussreich, diese Funktion des abgebildeten Stoffes mit

dem Begriff der (taktilen) <Illusion> zu beschreiben, ruft dieser doch stets das Bild einer automatischen, unmittelbar durch den visuellen Reiz ausgelösten Wahrnehmungsreaktion auf. Weiter kommen wir, wenn wir dargestellten Textilien und textilnahen Stoffen – dem glänzenden Pelz, aber auch dem Jeansstoff und Leder in Franz Gertschs Gemälde *At Luciano's House* (1973) etwa oder den abgebildeten Vorhängen, Kleidern und Haaren seines Werks *Barbara und Gaby* (1974) – die Funktion eines <Hinweises> oder einer <Aufforderung> zuschreiben (Abb. 3). Durch diesen Schachzug gelingt es, das wahrnehmende Sub-



Abb. 3 Franz Gertsch, *Barbara und Gaby*, 1974, Acryl auf ungrundierter Baumwolle; 270 × 420 cm, Sammlung Nationalgalerie Berlin (im Hamburger Bahnhof).

jekt aus einem reinen Reiz-Reaktionsmechanismus zu befreien und seinen Interessen und Intentionen argumentativ Raum zu geben.⁹ Ein ergänzendes, brauchbares Angebot aus dem theoretischen Werkzeugkasten der kognitiven Neurobiologie stellt das Modell der intentional kontrollierbaren <Aufmerksamkeit> (*attention*) dar.¹⁰ Mit dessen Hilfe gelingt die Beschreibung jener Momente, in denen willentlich oder durch eine Verschiebung des Interesses und Wahrnehmungsintention, tatsächlich die Erfahrung bestimmter Bildelemente verstärkt und andere unterdrückt und mit visuellen Eindrücken verknüpfte taktile Erfahrungen gezielt aufgerufen werden.¹¹ Das Verlangen, den abgebildeten Pelz zu spüren, hat so gesehen einen Effekt auf die Werkerfahrung, er initiiert mittels einer Verschiebung der Aufmerksamkeit ein sinnliches <So-tun-als-ob>, das die Bildoberfläche ignoriert.

Freilich bleibt stets ein Konflikt zwischen solchen am Bild gemachten, auch intentional gesteuerten, taktile Erfahrungen und anderen Werkaspekten, die in vorausgehenden oder späteren Momenten der Betrachtung sehr deutlich hervortreten, wie etwa der Zweidimensionalität einer Bildoberfläche. Erst aus solchen Widersprüchen im Verlauf der Werkerfahrung gehen – im Unterschied zur modernistischen Idee der Reduktion der Bildmittel – all jene Möglichkeiten einer indirekten Thematisierung des Bildmediums, seiner Eigenschaften, Bedingungen, Geschichte und so fort hervor. Interessant sind stets solche Momente, in denen die durch Textildarstellungen nahegelegten körperlichen Erfahrungen massiv und unausweichlich – und so lässt sich

vermuten: im Werk gezielt angelegt – in einen Widerspruch zu anderen, sinnlich erfahrbaren Eigenschaften desselben Werkes geraten. Dies gilt auch in der Plastik etwa dort, wo sich Stahl wie eine hauchdünne Gummihaut geknotet, unter Luftdruck gedehnt und federleicht präsentiert (Abb. 4). Es kollidieren gegensätzliche, doch durch die-



Abb. 4 Jeff Koons,
Ballon Dog, Yellow,
1994–2000, Edelstahl
mit transparentem
Farbüberzug,
307,3 × 363,2 × 114,3 cm,
Ausstellungsansicht,
Metropolitan Museum of
Art, New York, temporäre
Leihgabe der Steven
and Alexandra Cohen
Collection.

selbe visuelle Information ermöglichte Erfahrungen am Objekt. Jeff Koons' Skulpturen der seit 1993 fortgeführten Serie *Celebration* entstehen in einem Guss-, Schweiss- und Polierverfahren, das überhaupt keine Verwendung für Textil oder Kunststoff findet. Dennoch präsentiert der *Balloon Dog* die auf Ballongummi einwirkenden Kräfte auf eine Weise, die dazu verlockt, die Spannungen des dargestellten Materials zu spüren, die Stahloberfläche als hauchdünne, gedehnte Haut zu sehen. Diese Erfahrungen müssen mit der Schwere und Solidität des drei Zentimeter dicken Stahls kollidieren, an dem dieses Verlangen abblitzt. So ist es der Konflikt zwischen dem Wunsch zu Berühren und dem Berührungsverbot, der dieses Verlangen, das für Koons' Arbeiten charakteristische Begehren, hervorbringt.¹² Diese Konkurrenz zwischen widersprüchlichen Qualitäten, in Verbindung mit motivischen Referenzen an das sich nie erfüllende Versprechen der Konsum- und Vergnügungswelt, ist verantwortlich für Frustration und Verzweiflung, für jene «Aushöhlung», die das Objekt sowie die eigene Befindlichkeit betrifft.

Auch die in den 1970er und 80er Jahren entstandenen Fassaden des spanischen Architekten Miguel Fisac (1913–2006) vermitteln visuell textile Eigenschaften sowie mit diesen verknüpfte taktile Erfahrungsqualitäten, ohne dass im Bauprozess eigentliches Textil eingesetzt wurde. Hier weist Beton die materiellen Eigenschaften von Textilien auf, bildet Zug- statt Kompressionskräfte ab, wirkt weich und doch steinern. Fisac, bekannt für vorfabrizierte, an Knochenstrukturen orientierte, statische Betonelemente, begreift Architektur als eine Begrenzung des Raumes oder eines «Stücks humanisierter Luft» (*a piece of humanised air*).¹³ Er richtet sein Interesse ganz auf die als «Haut» oder auch «Gewand» zu verstehende Fassade und ihre Qualitä-

ten. Zugleich steht eine Fassadengestaltung im Vordergrund, die dem Wesen des eingesetzten Materials, des Betons, und seiner «intrinsischen molekularen Beschaffenheit», so Fisac, entspricht.¹⁴

Während Fisac 1965–1968 bei einem ikonischen, inzwischen abgerissenen Gebäude für die Jorba Laboratorien in der Nähe des Flughafens von Madrid noch Holzschalungen einsetzte, deren Effekt, auf dem Beton die Holzstruktur abzubilden, zur Logik und Struktur des Materials, zur zähflüssigen, teigartigen Konsistenz des Betons wenig Bezüge aufzeigt, entwickelt und patentiert er kurz darauf die ersten flexiblen Schalungen.¹⁵ Experimentiert wurde mit Holzrahmen, über die eine Plastikfolie gelegt wird. Durch den einflussenden Beton, wird diese Folie durch die Holzstreben gedrückt und definiert so die weiche Struktur der als Fassadenelemente eingesetzten Betonteile. Drahtbinden oder Gitter bestimmen bei einigen der Projekte zusätzlich die Gussform und schnüren sie ein. Fisac selbst schreibt über die Arbeit mit Beton: «I have been thinking about how to achieve a texture which shows traces of its paste-like state and the fact that it was poured into a mould».¹⁶ Es entstehen so abgerundete, weiche Formen, die als Fassadenoberfläche die ursprüngliche Konsistenz des gegossenen Materials abbilden, das schwerfällig fließend die verformbare Schalung füllt. Zugleich bilden sich Kissen, die an weiche Polsterungen, etwa von Möbeln, erinnern. Die Fassade des 1973–1975 entstandenen Pascual de Juan Hauses in La Moraleja bei Madrid verbindet kissenartige weisse Betonelemente mit Zedernholzwänden (Abb. 5). Hier ist es ein



Abb. 5 Miguel Fisac, Südfassade, Eingangsbereich Casa Pascual de Juan, 1973–1975, Madrid, La Moraleja.

Privatraum, der durch dicke Polster geschützt scheint. Über den rein bildlichen Verweis geht aber die Wirkung aufgrund des im Beton dargestellten Textils und seiner Eigenschaft hinaus, um zu einem Spiel taktiler Erfahrung einzuladen. So lassen sich einige der wahrgenommenen Qualitäten der Betonfassade mit der Kategorie «Polsterbezug» assoziieren, machen Textil- und Polstereigenschaften ablesbar und

liegen damit einer ganzen Palette von weiteren Wirkungsaspekten zugrunde.

Das Experiment des Architekten mit flexiblen Gussformen ermöglicht Varianten im Umgang mit dem Baumaterial, aber auch mit dem Ornament und der Fassade selbst. Eine körperliche Erfahrung des Gebäudes, auch die Erfahrung des Gebäudes als Möbel, wird nahegelegt. Ich kann also für einen Moment dem <Ruf> des Textils folgen, prüfend tasten oder das Steinerne ignorieren und das Gebäude als gepolstertes Möbel oder warm gekleideten Körper sehen sowie imaginär mit taktilen Textilerfahrungen verknüpfen. Auch der frühere flüssige Zustand des Betons lässt sich erfahren, ja sein Druck auf eine nachgiebige Plane nachempfinden. Andere visuelle Hinweise beweisen die Härte, das Steinerne der Oberfläche. Im nächsten Moment schliesslich werde ich durch eine Seitenansicht der Fassadenpaneele an die dünne Härte, an das Schalenartige der Verkleidung erinnert. Erfahrungsinhalte, die miteinander kollidieren und in Konflikt geraten, lassen sich jedoch nicht problemlos zu einem Ganzen integrieren, sondern erzeugen Irritationen. In diesem Konflikt besteht auf der Ebene des Denkens erst der Anstoss und die eigentliche Möglichkeit einer <Thematisierung> der Eigenschaften und Funktionen des Fassadenelements, etwa auch des Werkstoffes Beton. Gerade in sich widersprechenden Ansichten zeigt sich auch ein Unterschied zum Streben nach einer maximal realistischen Darstellung von Textil und Faltenwurf. Es geht bei Fisac nicht um eine meisterhafte Überwindung des Materials, sondern gerade um seine Thematisierung.

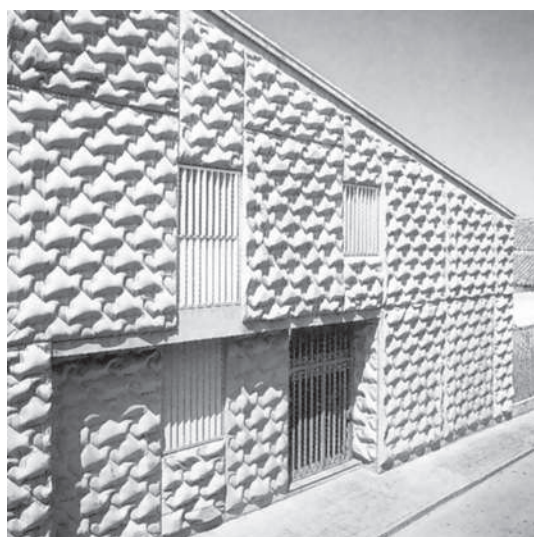


Abb. 6 Miguel Fisac,
Nordfassade Centro
social de las Hermanas
Hospitalarias, 1985–1986,
Madrid, Ciempozuelos.

Vorgefertigte, ornamental geprägte Beton-Fassadenelemente, finden sich freilich bereits bei Frank Lloyd Wright, beispielsweise am 1923 entworfenen und 1924 erbauten Ennis House in Los Angeles und Experimente mit verschiedenen Schalungsmaterialien in dergleichen Zeit bei Rudolf M. Schindler. Für Fisac aber steht nicht ein Interesse am Ornamentalen im Vordergrund, sondern der Wunsch, dem Beton eine Erscheinung zu geben, die mit seinem zähflüssigen Ursprungszustand und dem Prozess des Giessens kohärent ist. So entstehen Paneele mit

Rundungen und einer kissenartigen Textur, die am Hermanas Hospitalarias Social Center im Süden Madrids am ornamentalsten wirkt (Abb. 6). Betrachtet man die Fassade des Social Center, so konkurrieren verschiedene Wahrnehmungsmöglichkeiten miteinander. Ein wiederkehrendes Muster ist als Symbol des religiösen Ordens ablesbar. Die Verbindung von Herz und Kreuz bildete das stabile Element der Schalung, um es herum hat sich die Folie unter dem Druck des einflussenden Betons geformt, ausgedehnt und gefaltet. Das Symbol aber erscheint in der Fassade deformiert, räumlich und körperlich und macht auf die materielle Gestaltung und den Herstellungsprozess aufmerksam. Während die Wandpaneele auf ihren organischen, zähflüssigen Ursprung verweisen, haben sich zugleich Falten gebildet, die Hinweise auf Eigenschaften einer textilähnlichen Plane geben. Deren Stärke und Dehnbarkeit ist durch die Fassade ebenso abgebildet wie das füllende Material. So ist es gerade das Fehlen der Perfektion, welches an der Fassade des Social Centers Hermanas Hospitalarias über das Ornament hinausweist und die Aufmerksamkeit auf den Herstellungsprozess zu lenken vermag. Anstelle einer rationalen, reinen Ordnung wird ein schmutziger, nicht vollständig kontrollierter, experimenteller Prozess sichtbar. Von der Witterung verfärbt erinnert die Fassade aus der Nähe auch an nasse Sandsäcke, die sich schwer nach aussen drücken und die zu einer körperlichen Erfahrung auffordern. So bestimmt nicht nur der Beton als Material die Wirkung. Erst die flexible, leicht dehnbare Haut der Schalung macht dessen Abbildung möglich, aber nur um den Preis ihrer eigenen Präsenz. Diesen Effekt macht sich auch jüngst Jean Nouvels Innenfassade des durch einen mehrschichtigen Fassadenaufbau und eine Ästhetik des Temporären ausgezeichneten Kopenhagener Konzerthauses (2009) zunutze, deren Falten die abgegossene Bauplane in Erscheinung bringen (Abb. 7).¹⁷



Abb. 7 Ateliers Jean Nouvel, Fassadendetail Concert House Danish Radio, 2003–2009, Kopenhagen.

So dient bei Fisac gerade das repräsentierte Textil als Hinweis und Aufforderung und erzeugt jene Widersprüche zwischen wiedergegebenen textilen Eigenschaften und tatsächlicher materieller Beschaf-

fenheit, zwischen Polsterung und dünner Schalung sowie zwischen ornamentaler und symbolischer ›Lesbarkeit‹, die eine ›Thematisierung‹, ein ›Nachdenken über‹ ermöglichen. Fisacs Fassaden sind nicht tatsächlich weich, sie sind kein Polster, sondern aus gegossenem Stein, im Gegensatz zu Projekten wie etwa Herzog & de Meurons Allianz-Arena in München (2005), die luftgefüllte ETFE-Folienkissen verwenden. Auch sind Fisacs Gebäude keine tatsächlichen Möbel, mit denen körperlich interagiert wird, die sich schützend eng, aber auch wie isolierende Schalen um den menschlichen Körper schmiegen, ihn abbilden und einfangen wie etwa Didier Faustinos aufgespannte Mikroarchitektur *Zentrales Nervensystem* (2006). In dem Moment schliesslich, in dem die Kleidung anwächst, wieder zu Haut wird, zum Fell, das der Kleidung vorausging, wird die Architektur von einer schützenden Ummantelung des Lebensraums, von einem ›Stück humanisierter Luft‹, zu einem Organismus, der sich selbst genügt. Das Gebäude wird, wie bei den *BI[r]O-BO[o]Ts* (2008) von R&Sie(n), in der Imagination der Architekten zum semiorganischen Körper, zur Maschine, die potentielle Bewohner beschützt, aber vielleicht auch verdaut (Abb. 8). Bei Fisac aber wächst nichts an, an seinen Fassaden entstehen viel-



Abb. 8 R&Sie(n), *BI[r]O-BO[o]T/7 Apparatuses*, 2008, Laser-Sinter-Modell, 50 × 50 cm, im Besitz der Architekten.

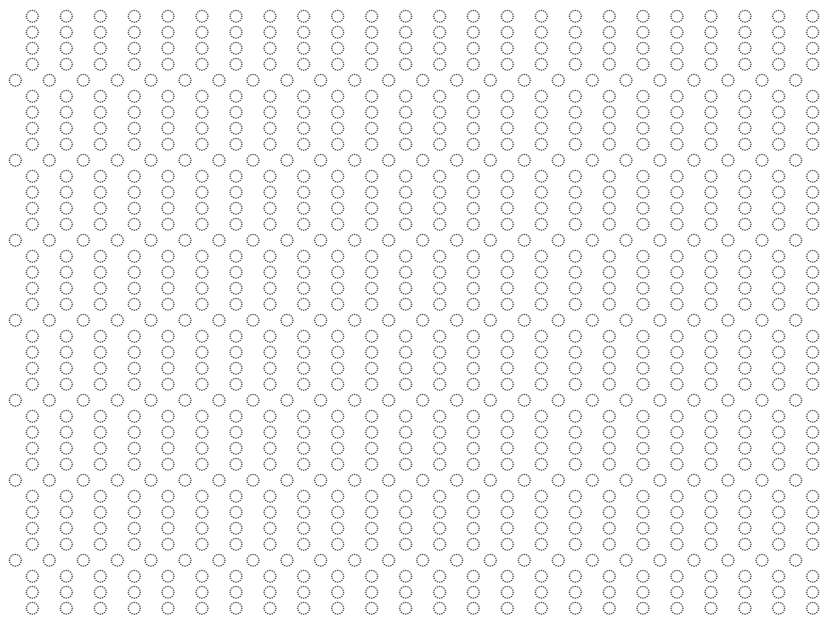
mehr Konflikte zwischen abgebildetem Stoff und gegensätzlichen sichtbaren, körperlich empfundenen und kognitiv assoziierten Objekteigenschaften.

Gerade aufgrund seiner engen alltäglichen Verbindung mit dem menschlichen Körper steht das in der Malerei, in Stahl oder Beton repräsentierte Textil im Zentrum subjektiv erfahrener Irritationen, die weder auf den Raum des Visuellen, noch auf den der körperlichen Empfindung oder auf jenen der kognitiven Bedeutungszuschreibung allein beschränkt sind. Als Referenz auf den Körper und als Aufforderung zur (imaginierten) Berührung liefert die Textilabbildung im Rahmen künstlerischer und architektonischer Projekte Argumente dafür, dass die taktile Erfahrbarkeit visuell präsenter Werke, im Widerspruch zu Theorien automatischer und unkontrollierbarer ›Reaktionen‹ auf einfache Formen, durch alltägliche Objekterfahrun-

gen bestimmt wird. Sie ist zudem in fortlaufende Interaktionen mit den Interessen, Verhaltenszielen und Erwartungen der Betrachter eingebunden und verbindet so Inhalte und Wirkungsaspekte heterogener Kunst- und Bauwerke wie die von Anna Blume, Franz Gertsch, Jeff Koons oder Miguel Fisac.

1 Allan Currall, *Encyclopaedia*; London, 2000, Video auf CD-R, meine Transkription. 2 Ebd. 3 Curralls Arbeit steht mit diesem Fokus auf die Rolle der subjektiven Erfahrung bei der Aneignung von «Wissen» in einer langen Reihe theoretischer und auch künstlerischer Auseinandersetzungen mit der enzyklopädischen Sammlung und Systematisierung von Natur und von Wissensobjekten, die spätestens mit der evolutionsbiologischen Dekonstruktion der «Spezies» Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Ausgang nehmen. Exemplarisch sei mit Blick auf jüngere künstlerische Arbeiten auf jene von Mark Dion (explizit z. B. *Encyclomania*; Ausstellung: Esslingen, Villa Merkel, u. a., 1.12.2002–2.2.2003), Joan Fontcuberta (z. B. *Fauna*, 1985–1989), aber auch Fischli/Weiss (z. B. *Plötzlich diese Übersicht*, 1981; *Ordnung und Reinlichkeit*, 1981) verwiesen. 4 Überblick in Thomas J. Palmeri und Isabel Gauthier, «Visual Object Understanding»; in: *Nature Reviews. Neuroscience*, April 2004, Bd. 5, S. 291–304. Damasio wies bereits früher spekulativ in diese Richtung: Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*; New York, Putnam, 1994. 5 Es gibt einen relativ weiten Konsens innerhalb der empirischen Kognitionsforschung, dass exemplar-basierte oder zumindest exemplar-ähnliche Repräsentationen wichtigen Aspekten der Repräsentation von Kategorien – und damit des «Wissens» – zugrunde liegen. Es wird davon ausgegangen, dass auch die Objektkategorisierung auf denselben neuronalen Repräsentationen basiert wie die Identifizierung individueller Objekte, solche Repräsentationen werden lediglich je nach Anforderung anders verwendet. Eine Ausnahme scheinen neue, bisher unbekannte Objekte zu bilden und auch bewusst abstrakt erlernte Definitionen, die (von «Experten») als solche auch wieder abgerufen werden. So ist es wahrscheinlich, dass relativ unvertraute Objekte zunächst tatsächlich anhand von «Regeln» kategorisiert werden, zunehmende Erfahrung aber einen Zugriff auf gespeicherte Objekte erlaubt und zu einer Spezialisierung des visuellen Systems führt. Es wird argumentiert, hierdurch werde die Effizienz des Erkennens gesteigert, das System allerdings auch unflexibler, in gewissem Sinne «automatischer». Dies erklärt, weshalb sich vertraute Objekte weniger leicht durch Aufmerksamkeitsverschiebungen visuell dekonstruieren lassen als unvertraute Objekte. Vgl. Palmeri/Gauthier 2004 (wie Anm. 4). Weiterhin wird in der Literatur argumentiert, dass Objekte auch dann kategorial erkannt werden und entsprechende neuronale Aktivität in spezialisierten Arealen erzeugen, wenn ausschließlich kontextuelle Faktoren auf sie hinweisen, sie selbst jedoch unsichtbar sind. Zu verweisen ist hier z. B. auf: David Cox, Ethan Meyers und Pawan Sinha, «Contextually Evoked Object-Specific Responses in Human Visual Cortex»; in: *Science*, 2.4.2004, Bd. 304, S. 115–117. Die Autoren werten ihre empirischen Ergebnisse als Indikator dafür, dass kontextuelle – und nicht nur intrinsische – Hinweise mit einem Objekt assoziiert sind. 6 L.-W. Barsalou, «Perceptual Symbol systems»; in: *Behavioral Brain Science*, 1999, Nr. 22, S. 577–660. 7 Einiges deutet in der empirischen Forschung darauf hin, dass konzeptuelles Wissen, semantische Objektattribute also, bei Lernprozessen eng mit visuellen Objekteigenschaften verknüpft werden und bei der visuellen Identifizierung von Objekten dann wiederum eine Rolle spielen. Erlernte semantische Attribute scheinen einen Einfluss auf die Ausübung einer Aufgabe auszuüben, bei der visuelle, aus unterschiedlichen Blickpunkten dargestellte Objekte miteinander identifiziert werden sollen. Palmeri/Gauthier 2004 (wie Anm. 4), S. 299. 8 Ich denke etwa an jenen Teppich, der sich in Jan Vermeers *Dame am Spinett* (um 1660) im Bildvordergrund in weiche Falten legt. Er ergänzt ganz explizit und effektiv die perspektivische Raumdarstellung um eine Referenz an das körperliche Empfinden von Materialeigenschaften, um den Raum des Tastens. 9 Zu einer Kritik des Reflexbegriffs in der Neurobiologie siehe: Paul W. Glimcher, *Decisions, Uncertainty, and the Brain. The Science of Neuroeconomics* (2003); Cambridge, MA, 2004. 10 Wichtige Publikationen zum Thema sind unter anderem: Jeremy M. Wolfe, «Guided Search 2.0: A Revised Model of Visual Search»; in: *Psychonomic Bulletin and Review*, 1994, Bd. 1, S. 202–238; ders., «Guided Search 3.0. A Model of Visual Search Catches up with Jay Enoch 40 Years Later»; in: *Basic and Clinical Applications of Vision Science*, hg. v. Vasudevan Lakshminarayanan; Dordrecht, 1996, S. 189–192; E. Eger, R. N. Henson, J. Driver und R. J. Dolan, «Mechanisms of Top-Down Facilitation in Perception of Visual Objects Studied by fMRI»; in: *Cerebral Cortex*, 2007, Bd. 17, Nr. 9, S. 2123–2133; Timothy J. Buschman und Earl K. Miller, «Top-Down Versus Bottom-Up Control of Attention in the Prefrontal and Posterior

Parietal Cortices»; in: *Science*, März 2007, Bd. 315, Nr. 30, S. 1860–1862. 11 Ausgehend von der Funktion einer durch höhere kognitive Prozesse kontrollierten Aufmerksamkeit wird deutlich, auf welche Weise die Erfahrung eines Werkes davon abhängig ist, welche Wahrnehmungsintentionen sich im Verlauf der Betrachtung herausbilden, um dann auf die Verarbeitung und bewusste Erfahrung von Sinnesdaten Einfluss zu nehmen. Auch eigentlich auffällige Werkelemente können vollständig ignoriert, aus der bewussten Wahrnehmung ausgeblendet werden. Vgl.: Anna E. Ipata, Angela L. Gee, Jacqueline Gottlieb, u. a., «LIP Responses to a Pop-Out Stimulus are Reduced if it is Overtly Ignored»; in: *Nature Neuroscience*, August 2006, Bd. 9, Nr. 8, S. 1071–1076. Die hier vorgelegten Argumente laufen Theorien automatischer Prozesse (etwa jenen, die vom Begriffs des «Spiegelneurons» ausgehen) entgegen und beschreiben vielmehr den Spielraum für eine weitreichende Einflussnahme kognitiver Entscheidungen, Handlungsziele und so fort mittels jener Funktionen, die unter dem Begriff der «Aufmerksamkeit» zusammengefasst werden. 12 Ein Berührungsverbot, das auf Konventionen des Kunst- oder Ausstellungskontextes, doch auch auf die empfindliche, makellos glänzende Oberfläche und letztlich auf konkrete Anweisungen des Künstlers zurückgeht. 13 Vgl. Francisco Arques Soler, «La superficie «las texturas»»; in: *Miguel Fisac*, hg. v. Francisco Arques Soler; Madrid, Ediciones Pronaos, 1996, S. 247–248, S. 248; Serie: *Architecture Study Collection*, Nr. 1. 14 Miguel Fisac, «Texturas (1994)»; in: ebd., S. 249–250, S. 249: «I have also always thought in my desire for truth that, if at all possible, that texture or skin should be made from the same enclosing material, highlighting the colour and smoothness most in harmony with its intrinsic molecular constitution.» Es lässt sich hier wohl zugunsten einer Nähe zur Semperschen Herleitung des Ornaments von Eigenschaften des Materials und den Bedingungen seiner Bearbeitung, vielleicht auch ein Bezug zu einem Verständnis der Fassade als Kleid oder Kostüm, argumentieren. Die Metapher des Textils aber bleibt letztlich bei Fisac anders eingesetzt. So betreffen jene textilen Eigenschaften, die für die Wirkung seiner Fassaden interessieren, die Qualitäten der Dehnbarkeit, der Dynamik, Faltenbildung und einer Abbildung einwirkender Kräfte, letztlich des befüllenden Materials. 15 Erstmals eingesetzt hat Fisac flexible Schalungen Ende der 1960er beim Bau seines Studios sowie bei der Fassade des Mupag Rehabilitation Center (1969–1973) in Madrid. 16 Fisac 1996 (wie Anm. 14), S. 250; Vgl. auch: Miguel Fisac, *Miguel Fisac*, hg. v. Colegio Oficial De Arquitectos de Almeria, 1989, S. 38–40; Serie: *Documentos de Arquitectura*, Nr. 10. 17 Dieses am Rande der Innenstadt Kopenhagens gelegene Gebäude des Ateliers Jean Nouvel entstand zwischen 2003 und 2009 und verbindet das Konzerthaus mit den Büros und Studios des Dänischen Rundfunks. Bei den Wänden des Foyers sowie dem innen liegenden Teil der zweischichtig ausgebildeten Fassade wurde (von der ausführenden Baufirma MT Højgaard) mittels der Verbindung einer harten Schalung mit einer eingelegten Folie ein Flachrelief aus feinporigem Beton erzielt. Die transluzente Aussenhaut des Gebäudes bilden zwischen Gerüstelemente gespannte, aufrollbare Glasfaserplanen, die das Gebäude als blauen Würfel erscheinen lassen.



Caliandro Fig. 1: Paulo Sergio Duarte, *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*; Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998, <http://www.minusspace.com/tag/lygia-pape>. Fig. 2–3: Courtesy of Ricardo Basbaum. Fig. 4: <http://www.tba21.org/program/exhibitions/15/artwork/k/256?category=exhibitions>. Fig. 5: *Por que museu?*, MAC (Museu de Arte Contemporânea) de Niterói, Brazil, 2006. Thanks to Cláudia Saldanha. **Charpingy** Fig. 1–2: Copyright ADAGP 2009. **Costantini/Weddigen** Fig. 1: Courtesy Kate MacGarry Gallery, London. **Fischer** Fig. 1: *Semper 1860* (cf. note 8), vol. 1, p. 180. Fig. 2–3: Courtesy of Iwan Baan, Amsterdam. Fig. 4: *El Croquis*, 2004, nr. 123 (issue *Toyo Ito 2001–2005*), p. 165. Fig. 5: <http://www.designexplorations.org>. **Giordano** Fig. 1–4: Merz Foundation Archive, Turin. Fig. 5: Copyright Claudio Abate, Rome. **Helg** Abb. 1: Picton 1995 (cf. note 7), p. 34. Abb. 2–3: LaGamma/Giuntini 2008 (cf. note 2), p. 12, fig. 3, p. 36–37. Abb. 4: Gumpert 2008 (cf. note 2), p. 70–71. Abb. 5: Miklós Szalay, *SchönHässlich. Gegensätze. Afrikanische Kunst aus der Sammlung des Völkerkundemuseums der Universität Zürich*; Zurich, Offizin, 2001; exhibition: Zurich, Völkerkundemuseum der Universität Zürich, 30.3.2002–28.2.2003; p. 31, fig. 8. Abb. 6: *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*, ed. by Simon Njami et al.; Ostfildern, Hatje Cantz, 2004; exhibition: Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 24.6.–7.11.2004; p. 143. Abb. 7: *Tanzende Bilder. Fahnen der Fante Asafo in Ghana*, ed. by Kay Heymer; Bonn, KAHBD, 1993; exhibition: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 30.4.–11.6.1993; p. 57, fig. 1. Abb. 8: wie Abb. 6, p. 176. Abb. 9: *Yinka Shonibare. Dressing Down*, ed. by Elizabeth Macgregor et al.; Birmingham, Ikon Gallery, 1999; exhibition: Birmingham, Ikon Gallery, 10.2.–4.4.1999; p. 15. **Kaenel** Fig. 1: James Tissot, *La vie de notre Seigneur Jésus-Christ, 865 compositions d'après les quatre évangiles, avec des notes et des dessins explicatifs*, par James Tissot; Tours, Mame, 1896, vol. 2, p. 160. Fig. 2: *L'œil d'or. Claude Mellan 1598–1688*; Paris, Bibliothèque nationale, 1988. Fig. 3: Paul Vignon, *Le Saint Suaire de Turin devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*; Paris, Masson, 1939, n. p. Fig. 4: Nissan N. Perez, *Corpus Christi*; Paris, Marval, 2002, p. 37. Fig. 5: *Dorothee von Windheim*, n. e.; Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1989. Fig. 6: Elisabeth Ohlson, *Ecce Homo*; Malmö, n. p., 1998, p. 27. **Kuni** Fig. 1–3: <http://www.freddierobins.com> Fig. 4: <http://www.microrevolt.org/knitPro>. **Kapustka** Fig. 1, 5: Gumpert 1994 (cf. note 1), figs. 142, 143, 123. Fig. 4: Author. Fig. 3, 8: *Christian Boltanski*, ed. by Danilo Eccher; Milan, Charta, 1997, p. 158, 162. Fig. 5: see fig. 1. Fig. 6: *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, ed. by David Alan Brown, Peter Humfrey and Mauro Lucco; New Haven, Yale University Press, 1997, p. 44. Fig. 7: Courtesy of the Rubell Family Collection. Fig. 8: see fig. 4. **Lehninger** Fig. 1–2: Brand-Claussen/Jádi/Douglas 1998 (cf. note 3), p. 163, nr. 164, p. 188, nr. 209. Fig. 3: Tooke 2006 (cf. note 15), p. 6. Fig. 4: Elliott/Schnabel 2008 (cf. note 26), p. 35, nr. 1. Fig. 5: Quinton 2005 (cf. note 20), p. 71, nr. 47. **Neuner** Abb. 1–3: Harten 1997 (cf. note 15), p. 226, 232, 229. Abb. 4: Varnedoe 1997 (cf. note 32), p. 141, fig. 9. Abb. 5–6: Hopps 1998 (cf. note 40), p. 347, nr. 281, p. 374, nr. 312. Abb. 7–10: Buren 1989 (cf. note 47), fig. 49, 93, 94, 130. Abb. 11: Buren 1980 (cf. note 1), n. p. Abb. 12: Harten 1997 (cf. note 15), p. 237. **Röske** Abb. 1: Copyright Landeswohlfahrtsverband (LWV) Hessen, Kassel. Abb. 2–8: Copyright Sammlung Prinzhorn Heidelberg. **Schneider** Abb. 1: *When This You See ... Elaine Reichel*, ed. by David Frankel; New York, Braziller 2000, fig. 10. Abb. 2–3: Patricia Waller, *Needleworks: Patricia Waller*, ed. by Helga Bischoff, Dieter Brunner, and Andreas Pfeiffer; Heilbronn, 1997; exhibition: Heilbronn, Städtische Museen/Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, 27.5.–28.9.1997/9.10.–9.11.1997; series: *Heilbronner Museumskatalog*, vol. 69; p. 31, 35. Abb. 4–7: *Man darf auch weben was man nicht sieht. Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener*; hg. v. Karin Schick, Bielefeld/Leipzig, Kerber, 2007; Ausstellung: Davos/Graz, Kirchner Museum/Neue Galerie, 2.12.2007–6.4.2008/25.4.–1.6.2008; p. 32, 27, 33, 35. Abb. 8: Archive Ingrid Wiener. **Van Tilburg** Fig. 1: *Yayoi Kusama: The 1950s and 1960s. Paintings, Sculpture, Works on Paper*; New York, Paula Cooper Gallery, 1996; exhibition: New York, Paula Cooper Gallery, 3.5.1996–21.6.1996, n. p., fig. 4. Fig. 2:

Laura Hoptman, *Yayoi Kusama*; London, Phaidon, 2003, p. 111. Fig. 3: Photograph by Stefan Rohner, Kunsthalle Sankt Gallen, 2006, exhibition view. Fig. 4: Keller 2007 (cf. note 23), n. p. Fig. 5: Storr 2003 (cf. note 29), p. 91. Zschocke Abb.1: Currall 2000 (cf. note 1), Booklet on CD-R, p. 6–7. Abb. 2: *Anna & Bernhard Blume. De-konstruktiv. Bilder aus dem wirklichen Leben*, ed. by Kurt Wettengl and Dorothea Strauss; Bielefeld, Museum am Ostwall Dortmund et al., 2006; exhibition: Dortmund, Museum am Ostwall/Zurich, Haus Konstruktiv, 19.11.2006–11.2.2007/22.3.–6.5.2007; p. 88. Abb. 3: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*, ed. by Reinhard Spieler; Ostfildern-Ruit/Bern, Museum Franz Gertsch/Kunstmuseum Bern, 2005; exhibition: Burgdorf, Museum Franz Gertsch/Bern, Kunstmuseum, 13.11.2005–12.3.2006; p. 117. Abb. 4: Author, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008. Abb. 5–6: *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, ed. by Andrés Cánovas; Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997, p. 243, 223. Abb. 7: Author, Copenhagen, 2009. Abb. 8: Author, Biennale Architettura, Venice, 2008

